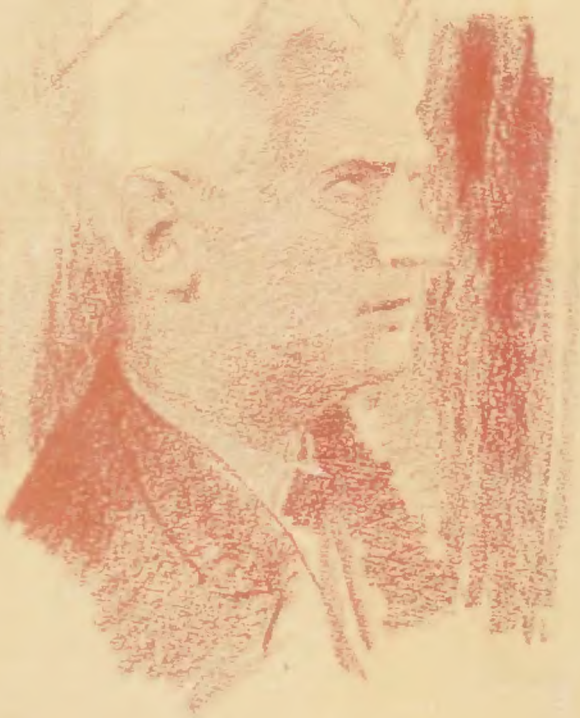

Fagyejev

A proletár irodalom országútján

Aurora

ALEKSZANDR FAGYEJEV

A PROLETÁR IRODALOM ORSZÁGÚTJÁN

AURORA XXI.

Szerkesztik:

ORTUTAY GYULA
PAMLÉNYI ERVIN

ALEKSZANDR ALEKSZANDROVICS
FAGYEJEV

A PROLETÁR IRODALOM ORSZÁGÚTJÁN

Válogatta
és a bevezető tanulmányt írta
ELBERT JÁNOS

BUDAPEST, 1962

A mű eredeti címe

ЗА ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

Москва, 1957

Fordította

ELBERT JÁNOS

és

GELLÉRT GYÖRGY

A címlap

CSILLAG VERA

munkája

ALEKSZANDR FAGYEJEV

A SZOCIALISTA REALIZMUSÉRT

Alekszandr Fagyejev irodalmi cikkeiről

„Ez ma már történelem". — Alekszandr Fagyejev nem sokkal halála előtt, egy 1956. március 13-án kelt levelében írta le ezt a mondatot azokról a cikkeiről, amelyeket akkor rendezett sajtó alá és amelyekből ebben a kötetben válogatást talál az olvasó. Ez a történelmi jelleg nemcsak afféle írói „mentség" gyanánt szolgál, hanem értékjelző s jelentőségmutató egyszersmind: ezek a tanulmányok külön-külön is, s főként sorrendjükben a szovjet irodalom történelméhez szolgálnak adalékul, érdekességük mellett éppen ez biztosítja hasznukat. Kivált nálunk, ahol a szovjet irodalomról nem a maga fejlődése idején és nem fokozatosan, hanem elkésve és jóformán egycsapásra tudtunk meg úgyszólván mindent, és éppen ezért ma már meglehetősen széles ismeretünk s gazdag anyagunk alig tagozódik az időben. Szemünkben, fülünkben a „szovjet" jelző az irodalomban gyakran valamiféle furcsa — és indokolatlan — egyidejűséget jelent, legalábbis 1917-től 1941-ig. Jóformán 1945-től kezdődő megismerésünkben ötletszerű vagy bonyolult törvényeken alapuló rapszódikussággal követték egymást a megismert szerzők, művek, korszakok: Azsajevet előbb olvastuk, mint Iszaak Bábelt, számunkra Nyikolajeva *Aratás*a régebbi mű, mint Jurij Olesa NEP-korszakbeli kisregénye, az *Irigység*. Mi a szovjet irodalom tartalmát, módszerét, problémáit gyakran nem folyamatnak, hanem állapotnak láttuk, és ha ma már nem is így értjük, ismereteink kusza kronológiájából eredően mégis gyakran így érezzük.

Hozzájárul mindehhez az is, hogy az írói kapcsolatokat és szervezkedéseket illetően adataink javarészt csak a Szovjet Írószövetség megalakulásától datálódnak. Az 1917-től 1932-ig tartó korszak írói-alkotói csoportjainak, nem-

egyszer egy-egy írói pálya alakulásában is jelentős szerepet játszó baráti köreinek olykor igen gazdag belső életét, egymással vívott, némelykor elvakult, máskor érzelmekben és gondolatokban helytálló küzdelmeit alig követhettük szemmel. Évtizedes pályát megjárt írószervezetek és körök számunkra gyakran csak egy-egy kétsornyi lábjegyzetből ismerősek, ahol igyekszünk fényt deríteni legalább elnevezésük fülünkben bizarrul csengő furcsaságára („Proletkult", RAPP, „Szerapion-testvérek" stb.). Memoárok és irodalomtörténetek, az irodalom útjának szubjektív és objektív krónikái még adósaink e nemcsak politikai, hanem szellemi történetében is izgalmas korszak képével.

Elméleti ismereteink, s ennek megfelelően gondolataink és gondjaink is csupán a szocialista realizmussal kezdődnek. Ami előtte volt, abból keveset és összefüggéstelenül ismerünk, megfogalmazásának előtörténete homályban maradt előttünk, s furcsa paradoxonként éppen egy mindent állandó mozgásában, fejlődésében szemlélő alkotó módszert megmerevedettségében ismertünk meg, holott e fogalom kialakulása, mozgása, folyamata nemegy alkotóelemére is erősebb fényt vethetett volna.

E rosszul tájékozottság alól alighanem csak emigrációs íróink jelentettek igazi kivételt, akik maguk is megélték, megharcolták az akkori idők írói gondjait, irodalmi vitáit, elvi küzdelmeit.

Ebben a ma már történelemmé záródó írói és művészi világban egy-egy ponton eligazítást nyújthatnak, és — ami még ennél sokkal fontosabb — az irodalom útjának átalakulásából s a kezdeti korszak levegőjéből, irányzataiból ízelítőt adhatnak Alekszandr Fagyejev beszédei, tanulmányai, reflexiói, amelyek oroszul mintegy ezer oldalon láttak napvilágot néhány évvel ezelőtt, s amelyeknek gyűjtőcíme is e történeti értékre s nem akármilyen jelentőségű három évtized eszmei küzdelmeire utal: *Harminc év során.* (Hogy e három évtizedből itt javarészt az elsőnek felfedezésszerű érdekességét hangsúlyozzuk, a *novum* kiemeléséért tesszük, hiszen az utolsó évtized irodalmi eseményeit már magunk is a currens sajtóból követhettük szemmel.)

A szovjet irodalomkritika a vaskos kötetet, amelyből ez a válogatás is készült (s melynek anyagát némileg rövidítve megismétli az író összegyűjtött műveinek negyedik kötete is), Fagyejev „utolsó műveként" tartja számon. S teheti ezt joggal, hiszen ha az évszámok régiek is, egymás mellé sorakoztatásuk új, ha a gondolatok egy része az író pályájának elejéről való is, „kontroljuk" Fagyejev utolsó irodalmi tevékenységének mondható, hiszen életének utolsó hónapjaiban, 1956. januárjától májusáig, vagyis haláláig e kötet sajtó alá rendezésén dolgozott, nagy gonddal javítva, újraolvasva, kommentálva régebbi írásait. Egy-egy betoldás új tanulmányok helyett született, egy-egy beiktatott lapalji jegyzet pótlólag közli a szerző újabb elméleti vívódásait, az irodalom elvi, esztétikai problémáit illető nyugtalan töprengéseit. Változtatni ritkán változtatott szövegein Fagyejev, legtöbbször értelmetlen lett volna utólagosan retusálni a régebbi tévedéseket, hanem éppen *így* eredetiségükben — és eredeti hibáikkal — egy három évtizedes fejlődésbe engednek bepillantani. *„Akkoriban* így mondtuk" — magyarázza egy helyütt.

Ez az életének utolsó félévét átfogó munka afféle számadás is volt Alekszandr Fagyejev írói pályáján. S bepillantásunk nemcsak egy író, hanem egy irodalom pályaképét is világosabbá teheti előttünk. Alekszandr Fagyejev ugyanis e harminc esztendőn keresztül az irodalmi élet középpontjában állott, s mint egy szovjet írótársa mondta róla: „ha róla ír az ember — arról kell írnia, mi ment végbe ez idő alatt az irodalomban". Vagyis transzponálva e gondolatot: ha gondjairól és gondolatairól olvasunk, egy irodalom központi gondjai és gondolatai állnak előttünk, s ha megoldásait nem is tartjuk mindig megnyugtatónak, afelől nyugodtak lehetünk, hogy kérdésfeltevései nem terelik mellékvágányra töprengésünket, tépelődésünket.

Alekszandr Fagyejevet sokminden predesztinálta erre a szerepre. Maga írja egyik visszaemlékezésében, hogy előbb volt forradalmár, s csak aztán lett író, s ez a hivatásos forradalmárság, a pártmunkási felkészültség (amely még a polgárháború partizánharcaiban s a helyreállítás éveinek szervezőmunkájában formálódott, edződött benne)

az irodalomban is teret követelt magának. Indulása, felkészültsége mellett erre indította a természete is. Maga mondja egyhelyütt: „az elmélettel csak a gyakorlati szükség és türelmetlen természetem miatt foglalkozom". Másutt arról szól, hogy mindig „a friss nyomon" járt, és a kortársak is, akik gyűléseken, vitákon beszélni látták, egybehangzóan tanúsítják, hogy reflexiói gyorsak és szenvedélyesek voltak. Nyomukat máig is őrzi ez a kötet. E reflexiókra friss éberség az érzékenységgel is párosult. Jurij Libegyinszkij, Fagyejev régi barátja mondja finom hasonlattal s elérzékenyülő emlékezéssel, hogy „Szása" az oszét népeposz mesebeli hőseihez volt hasonlatos, akiket beteggé tesz a korholás, és halálba kerget a sértés. Friss emlékezetű memoárírók azt is feljegyezték, hogy amikor egy irodalmi vita hevében valaki így támadt rá: „Tudjuk jól, Szása, mit akarsz! Gorkij helyére akarsz állni az irodalomban!" — Fagyejev szemrebbenés nélkül válaszolta: „Igen, Gorkij helyére akarok állni és nem látok ebben semmi rosszat magamra nézve..." És ebben a hetykeségében merész beismerésben több tartalom cseng, mint csupán holmi egyéni becsvágy. Fagyejev az irodalomba lépő kommunistáknak abból a nemzedékéből való volt, amely akár az elfogult egyoldalúságig is tiszta meggyőződéssel hitte, hogy a szovjet irodalomban „az a legfontosabb, fejlődése szempontjából a legnélkülözhetetlenebb", amit az ő körük, csapatuk hozott. (A *Harminc év során* jegyzeteiben Fagyejev utólag nemegyszer állítja helyére a más írói csoportokból indult alkotók jelentőségét.)

Ez az irodalom középpontjában élő s mindenre érzékenyen reagáló író tehát valóban alkalmas arra, hogy benne ne csak saját kereséseinek és gondjainak alakulását kövessük szemmel, hanem szívlüktetésének rezgésgörbéjében egyszersmind egy irodalom alakulásának grafikonvonalát is lássuk. E kötet cikkeinek értelme s haszna számunkra tehát kettős: háttérül szolgálnak a megismert Fagyejev-alkotásokhoz (nemcsak azok a lapok, ahol az író műhelyproblémáiról vall); egyben felrajzolják a háttér néhány színét, vonását egész szovjet szépirodalmi ismeretünkhöz. S e szépirodalomhoz nyújtott háttéren kívül hoz-

zájárulhatnak ahhoz, hogy a szocialista realizmusban ne az eddig gyakran metafizikusan értett — vagy legalábbis érzett — állócsillagot szemléljük, hanem pályáját járó bolygót lássunk benne. E cikkek arra szoktathatják látásmódunkat, hogy a szovjet írók munkásságában az eddiginél jobban vegyük észre a keresés, a kutatás, a kísérletezés momentumait is.

Az író és az irodalomelméletet teremteni akaró, irodalmat szervező Fagyejev kettős pályája furcsa paradoxont mutat. A két kezdeti elbeszélés (*Áradás* és *Szemben az árral*) után a csupán huszonötéves Fagyejev teljesen érett íróként tör a szovjet irodalom élvonalába remekművével, a *Tizenkilencennel*. A regény revelációszerűen új írói kép volt a polgárháború korából. A közvetlenül a polgárháború hatása alatt születő írások javarésze a vágtató események, a tomboló szenvedélyek, s olykor a szenvedélyes ösztönök ábrázolását nyújtotta. Talán mindez legjobban Vszevolod Ivanov partizánregényeiben érezhető, amelyeket Fagyejev is fel-alá járkálva, csodálattal mormolva olvasott, társaihoz hasonlóan. A láz felrobogó serege számolt be lázas izgalommal a polgárháború lázas eseményeiről, sorra születtek az események izgalmát szinte darabokra hulló stílusban tolmácsoló „töredezett" prózai alkotások... S egyszerre csak színrelépett Fagyejev, aki ugyanezeket az eseményeket pátoszán keresztül is a lélektani biztonság nyugalmával, a pszichológiai történések elemzésének higgadtságával ábrázolta, aki a mitoszhősök és testi erejükben is hatalmas partizándaliák helyett egy hajlott hátú, vörös szakállú kis embert állított a hősi események sodra közepébe, mintegy hősének külsejével is hangsúlyozva, hogy a külső erő helyébe a belső erőt, a lázas robogások helyébe a belső történések sodrását állítja. Az „eleven emberről", a „pszichologizmusról" folytak és dúltak a viták, és a fiatal író egyszerre csak meghökkentő művészi erővel mutatta meg az irodalmi gyakorlatban a lélektani ábrázolás erejét, egyéni lélek és közösségi történet elválaszthatatlan összefonódását. A *Tizenkilencen* ezért teremthette meg egycsapásra Fagyejev tekintélyét, s tehette a fiatal írót idősebb társak példaképéül is. (Jóllehet az irodalmi csoportok szenvedélyes vias-

kodásában elképzelhetetlen volt a mű egyöntetű fogadtatása. Így például a futuristák *Új Lef* című folyóiratában O. Brik a regény eredeti címére célozva „Fagyejev *Összeomlás*áról"* írt gúnyosan, és a mű, szerinte, helytelen irányvonalával Furmanov *Csapajev*jének pszichologizálástól mentes „forradalmi" polgárháború-ábrázolását állította szembe.)

Egyszeriben irodalmi tekintéllyé nőtt Alekszandr Fagyejev. Szükségét érezte, hogy első művének gyakorlatából a módszer elméletét teremtse meg. Kitűnően megfigyelhető ez a *Tizenkilencen*nel egyidőben elgondolt, számtalanszor újratervezett s végül is befejezetlenül maradt *Az utolsó udege* példáján. Egyébként ennek a regénynek már fogantatásán is fellelhető Fagyejev elméleti érdeklődésének ismertető jegye: a kortársak jól emlékeznek rá, hogy a szinte őskommunizmus fokán élő kis nép életének megírására — távol-keleti élményei mellett — Engels *A család, állam és magántulajdon eredete* című munkájának olvasása ihlette Fagyejevet, aki újra és újra átdolgozva könyvét állhatatosan törekedett arra, hogy ábrázolni tudja az Oroszországban fellelhető „mind az öt termelési módot". Csak pontosabbá teszi ezt a képet, hogyha még azt is elmondjuk, hogy az író eredetileg *Az utolsó udege* helyett a Kaukázus „gazdaságszervezéséről" tervezett regényt. Egyik kritikusa találóan jegyzi meg, hogy tiszta pátosszal telt naivsága kellett ahhoz is, hogy utolsó művének (amelyből csak néhány bevezető fejezet készült el) *A vaskohászat* címet adja. Egyénisége egyébként sem érthető meg e tiszta és naiv pátosz megértése nélkül, amelyet kitűnően illusztrál egyik Gorkijhoz írott levelének néhány sora; ebben egy baskír színielőadás parasztasszony nézőjéről szól, aki a színpadra csodálkozva nyugodtan szoptatja gyermekét. Fagyejev ebben a képben fogalmazza meg a reneszánsz koránál is tisztább áradás összegezését.

Az ifjú gárda is több-kevésbé gyakorlati tükörképét adja az író elméleti kereséseinek. Ez a regénye tudatosan romantikus mű: a fasisztákkal szembeszegülő ifjú ellenállók hősi harcát ábrázolja szenvedélyes pátosszal.

* Az eredeti cím *Razgrom — Összeomlás.*

Fagyejev elméleti gondolatainak, kereséseinek és kutatásainak középpontjában az új irodalom módszerének kialakítása áll, s elméleti gondjai — a rengeteg szervezési gond mellett — olykor szépírói munkájára is rányomják bélyegüket. A *Tizenkilencen* impozáns teljesítményét már nem ismételhette meg.

A módszer kialakítása, s azon belül a romantika szerepének eldöntése volt Fagyejev legfőbb elméleti gondja. S ha a kifejezések, mint az író is jelzi, ma már furcsák és avultak is olykor, a gondolatok egy érdekes, eleven, vitákban gazdag korszak probléma-világáról tanúskodnak, és egy ember — jóllehet tanításként kimondott, mégis gyakran, s különösen így utólag és összességükben nézve, tépelődésnek bizonyuló — irodalmi, alkotói, filozófiai gondjairól adnak számot.

A régi cikkek kifejezései, megfogalmazásai olykor elavultaknak és furcsáknak látszanak. Ennek kettős oka van. Az egyik természetesen az, hogy az avult kifejezés gyakran túlhaladott gondolatot takar. Így például a dialektikus materialista módszer filozófiai mozzanatait mechanikusan viszi át az irodalom területére; és ha Fagyejev sok kortársánál világosabban látott is, elmélete mégsem mentes a Proletárírók Szövetségébe tömörült kortársainak hibájától. Ezek az írók a materializmust és az idealizmust a realizmussal és a romanticizmussal azonosították. Van azonban a kifejezések avultságának egy másik típusa és másik oka is: gyakran a helyes, ma is élő és eleven gondolat öltözik bennük az akkori idők még lázas szellemének furcsán túlzó fogalmaiba. Ám ha meggondoljuk, hogy Fagyejev barátai az 1926—27-es esztendőkben újszülött gyermekeiket még Marat-nak, Elektronnak „keresztelték", megérthetjük, hogy vitáik, gyűléseik hangja, szóhasználata is joggal cseng néha különösen a fülünkben. Egyébként a memoáríró kortárs azt is elmondja, hogy ezek a kis Marat-k és Elektronok idővel egyszerű Petykákká, Kolkákká lettek, s valahogy így van ez az irodalmi kifejezésekkel is. S nemcsak a szavak, a hangnem is változott az idők során, de éppen ezért érdekes, korfestő erejű néha egy-egy szó is Fagyejev cikkeiben. A húszas évek közepén még így írt a romantikáról: „Félre Schillerrel!"

(s az orosz kifejezés szinonimáit egészen a „Vesszen!"-ig fokozhatnánk). Ezt a jelszavát később nemcsak furcsasága miatt tagadta meg, hanem tartalma szerint is.

S ezzel elérkeztünk a kötet kulcsproblémájához: Fagyejev — s körülötte a kortársi irodalom s főképp a szocialista realizmust megfogalmazni igyekvő elmélet — központi kérdéséhez. E téren az egymás mellé sorakozó cikkek szányolcvan fokos fordulattal szolgálnak: az író az általa eleinte teljességgel elvetett romantikát később a szocialista realizmus elidegeníthetetlen részeként fogja fel. S ha idevágó nézeteit nem megmásíthatatlan tanításként, hanem tépelődést is engedő gondolatok soraként olvassuk, gondolatébresztőeknek bizonyulhatnak. (Hogy mennyi tépelődés kísérte e problémát az írónál, aki egyébként saját műveit is mind más és más szemmel nézte ebből a szempontból — például visszamenően felfedezte a *Tizenkilencen* romantikus vonásait —, azt jól mutatja a kötet szerkesztésének egy epizódja: Fagyejev a nagyon kevés elhagyandó rész közé sorozta a szocialista realizmusról szóló fejtegetésének azt a részét, amelyből kiderül, hogy még 1932-ben, tehát a szocialista realizmus elméletének felvetődésekor is összeegyeztethetetlennek tartotta a forradalmi romantikát a szocialista irodalom alkotói módszerével.)

Alekszandr Fagyejev nemcsak a szovjet irodalom egyik legjelentősebb művének, a *Tizenkilencen*nek alkotója, nagyszabású prózai teljesítmények, népszerű könyvek, *Az utolsó udege* és *Az ifjú gárda* írója, hanem a szovjet irodalom egyik szervezője, elméletének egyik kialakítója is. Maga vallja magáról, hogy mindig írói útjának számadásán sokat töprengő művész volt. Tervezett új regénye után önéletrajzot szeretett volna írni. Gyermekkorának, ifjúkorának színhelyeire készült, s a korai évek után talán sor került volna a fővárosban töltött három évtized történetére is. Fagyejev memoárjai minden bizonnyal a szovjet irodalom legizgalmasabb adalékai közé tartoztak volna. Nélkülük, s helyettük ezekből a cikkekből is sokat megtudhat az olvasó az irodalom pályaképéről s az író szellemi életútjáról.

Elbert János

*A proletár irodalom országútján**

Előadásomnak az a célja, hogy a mai irodalmi viták fényében megjelölje azokat a legfőbb, jóllehet egyelőre még igen általános útjelzőket, amelyek, véleményünk szerint, kicövekelik a proletárirodalom országútját.

Sajnálattal kell megvallanom, hogy csak a szovjetorosz proletárirodalom anyaga áll rendelkezésemre (és ezt előadásom egyik legfőbb hiányosságának tekintem). Hiába is mentegetném magam, sőt ismétlem: egyik legfőbb hiányosságnak tekintem ezt előadásomban, mivel magam is feltételezem, hogy az ukrán, grúz és más nemzetiségi proletáríróknak jelentős anyaguk van már előadásom legfőbb tételeinek alátámasztására. Ebből a szempontból talán azzal a megkötéssel kellett volna élnem, hogy itt csupán az *orosz* proletár irodalomról lesz szó. De mélységes meggyőződésem, hogy ha specifikus áttételekkel is, előadásom fő tételei többé-kevésbé érvényesek a proletár irodalom valamennyi viszonylag élenjáró nemzeti csapatára.

* Előadói beszéd a Proletárírók I. Országos Kongresszusán 1928-ban.

Nem tekintem véletlennek, hogy az elmúlt évben lezajlott viták egy olyan probléma körül összpontosultak, amelyet az irodalomban az „eleven ember" problémájának szokás nevezni. Remélem, sikerül azonban megmutatnom, hogy mindez valójában egy másik, sokkal nagyobb probléma sajátos kifejeződése volt. Meg kell mondanom, hogy ezt a kifejezést — „eleven ember" — olyan gyakran használták, derűreborúra, és annyira elszürkítették, hogy már-már alig hisszük, hogy e kifejezés mögött csakugyan rejtőzhet valamiféle eleven tartalom. De most ne új kifejezés feltalálásán törjük a fejünket, hanem inkább azt vizsgáljuk meg, mi is hangzott el tulajdonképpen erről a hírhedt „eleven emberről".

Feleslegesen sokat beszéltek róla. Ránk fogták, kihasználva egyik elvtársunk szerencsétlen stílusfordulatát (egy egészen más és egészen konkrét témájú cikkében), hogy mi holmi „harmonikus" emberről elmélkedünk. Sok szó esett a „pszichologizálásról". Színre lépett még a „passéizmus", meg sok más „izmus"-bestia is. Hanem amikor lehántottuk végre a magról a burkot, kiderült, hogy a mi kérdésfeltevésünk az eleven ember irodalmi ábrázolását illetően mégiscsak a lehető legegyszerűbb és legérthetőbb volt. Hiszen a mi kérdésfeltevésünk arra irányult, hogy mi még a művészi fejlődés olyan alacsony fokán vagyunk, hogy nem tanultuk meg a hús-vér ember ábrázolását, sematikusan ábrázoljuk őket. Holott úgy kell ábrázolnunk, hogy az olvasó *higgye*, hogy ilyen emberek valóságosan léteznek. Jurij Libegyinszkij annak idején nagyon találóan határozta meg ezt a sematizmust, amely uralkodóban volt nálunk és amelytől még távolról sem szabadult meg proletárirodalmunk: „Ilyenformán voltunk az emberekkel: adva van X. Y. komisszár. Egy

komisszárnak ilyen és ilyen tulajdonságokkal kell rendelkeznie. Felruháztuk hát ilyen és ilyen tulajdonságokkal és cselekvésbe hoztuk. Aztán adva van egy burzsoá: annak meg ilyen és ilyen tulajdonságokkal kell rendelkeznie. Egy értelmiségi — azzal sem más a helyzet: ráhúztuk a megfelelő sablont és elindítottuk a cselekményben".*

A mi kérdésfelvetésünk az eleven emberek irodalmi ábrázolását illetően azt tűzte ki célul, hogy szüntessük meg az emberek efféle sematikus ábrázolását, vagyis az írók hőseiket a maguk teljes bonyolultságában mutassák meg. Csakis ez volt a célunk.

A „Kuznyica"** (Kovácsműhely) csoport teoretikusai tanácskozásukon azt állították, hogy mi, a VAPP*** tagjai, az eleven embert *általában* akarjuk ábrázolni, ők pedig, úgymond, az *osztály* emberét. Csakhogy, úgy látszik, kevés sütnivalójuk lehet a „Kovácsműhely" teoretikusainak, ha negyven esztendős fejjel (mert akörül járnak) és vagy tizenöt esztendei irodalmi munkássággal a hátuk mögött, nyolcvan évvel Marx nagy felfedezése után még mindig *csakis* ezt az egy igazságot bizonygatják.

Úgy bizony, kedves elvtársak, a mi kérdésfelvetésünk *korántsem tagadja* azt az elementáris igazságot, hogy az *osztálybeli* embereket kell ábrázolnunk, nem pedig holmi *kiagyalt* hősöket.

Marx sehol egy szavával sem állítja, hogy az osztályok emberei nem eleven emberek, hanem bábuk. Az eleven emberek éppenséggel osztályokbeli emberek. Ebből láthatják, elvtársak, hogy a mi kérdésfelvetésünk mégiscsak a lehető legegyszerűbb, a lehető leg-

* *Na lityeraturnom posztu* (Az irodalom őrhelyén), 1927. 1. szám, 26. old. (oroszul).

** 1920—32-ig működő irodalmi csoport

*** *Vszeszojuznaja Asszociacija Proletarszkih Piszatyelej* (Szovjet Proletárírók Országos Szövetsége).

érthetőbb és valamennyi más kérdésfelvetésnél mélyebben hatolt be a proletárírók tudatába.

Azt kérdezik, mi az új ebben a kérdésfelvetésben? Vajon az elmúlt idők irodalmában nem merült fel az *eleven* ember ábrázolásának kérdése? Ha nem is mindig, de felmerült ez a kérdés akkor is. Nézzük például azt az időszakot Franciaországban — hozzávetőleg a múlt század derekát —, amikor a realizmus felváltja a romantikát. A burzsoázia akkoriban már megkezdte első csatározásait a proletariátussal, de még korántsem merítette ki minden erejét, még sok mondanivalója maradt. Ennek a burzsoáziának élenjáró tagjai nem támadták ugyan a polgári viszonyok alapjait, de azért látták az őket körülvevő világ nyárspolgári sekélyességét, és hogy környezetük alantasságával valami szívderítőbbet állítsanak szembe, a valóságban nem létező hősöket fabrikáltak. A Restauráció végén, a Lajos Fülöp uralkodásának elején működő francia romantikus iskoláról beszélek. Ám csakhamar kiderült, hogy ezek a fellengzős hősök csak ideig-óráig elégíthették ki az olvasót, hiszen helyesen mondja Plehanov, hogy a hősök fellengzős és kiagyalt természete nem válhat erényévé a művészi alkotásnak. S a francia realista iskola, amely a romanticizmus felváltására jött, felvetette az eleven emberek ábrázolásának kérdését — inkább polgárt, de eleven embert mutasson a mű. Flaubert, ennek az iskolának legjellemzőbb képviselője, azt a feladatot tűzte maga elé, hogy minél nagyobb objektivitással mutassa meg kortársait. Így például azt mondotta, hogy az emberhez ugyanúgy kell közelítenünk, mint ahogy a természettudós közelít az állathoz.

„Az embereket éppúgy kell tekinteni, mint a masztodonokat vagy a krokodilusokat — írta. — Vajon hevülhetünk-e a szarvukért, illetve állkapcsukért? Csupán mutassák meg, tömjék ki, rakják spirituszba őket

— és kész. De ne mondjanak róluk erkölcsi ítéletet; hiszen végtére is kicsodák önök, szánalmas varangyok?"*

Mint ismeretes, nálunk Oroszországban Lev Tolsztoj a valóság és az ember ábrázolásában maximális hűségre, az ember igaz megmutatására törekedett. És meg kell mondanunk, hogy a polgári és nemesi irodalomnak ezek a realisztikus irányzatai éppúgy, mint Franciaországban, nálunk Oroszországban még inkább, rendkívüli, mindeddig megdöntetlen csúcsteljesítményeket mutattak fel koruk eleven embereinek ábrázolásában.

Csakhogy a mi számunkra most az eleven emberek ábrázolásának kérdése sok tekintetben másképp vetődik fel, mint e realista klasszikusok számára.

A realisztikus ábrázolásnak például Flaubert-nél két fő hibája volt: először is, mindkét lábával az uralkodó burzsoá viszonyok talaján állott, jóllehet megvetette a kispolgárságot és alantasságot. Kétségkívül nem rokonszenvezett az új áramlatokkal, nem értette meg korának élenjáró embereit. Ilyenformán a „masztodonok" és „krokodilusok" legérdekesebb példányai kívül maradtak szemhatárán.

Még Lev Tolsztoj is teljességgel képtelen volt megérteni és ábrázolni azt a raznocsinyec típust, amely Tolsztoj munkásságának delelőjén jelent meg az életben, nem is szólva arról, hogy Tolsztoj nem tudta ábrázolni a munkást, aki pedig akkor jelent meg, amikor Tolsztoj még írt és kitűnően írt. Sőt, a parasztot is gyatrábban ábrázolta, mint a nemesembert, egyszóval, mind Tolsztoj, mind Flaubert látóköre korlátolt volt.

* Plehanov *Művészet és társadalmi élet* című értekezése nyomán idézzük. Összes művei, XIV. kötet, 143. old. (oroszul).

A második hiba annak az ábrázolási *módnak* a korlátoltsága, amellyel ezek az írók — nem annyira Tolsztoj, mint inkább Flaubert és különösképpen Zola — az embereket ábrázolták. Ennek a módszernek a lényegét nagyszerűen fogalmazta meg Plehanov, aki ezt mondja: „Ez a módszer a legszorosabban összefüggött annak a materializmusnak nézőpontjával, amelyet Marx természettudományinak nevezett s amely képtelen megérteni, hogy a *társadalomban élő* ember cselekedetei, hajlamai, ízlése, szokásai és gondolatai nem magyarázhatók meg kielégítően a *fiziológia* vagy a *patológia* alapján, minthogy ezeket *társadalmi viszonyok* eredményezik. Azok a művészek, akik hívek maradtak ehhez a módszerhez, tanulmányozhatták és ábrázolhatták »masztodonjaikat« és »krokodilusaikat« mint individuumokat, de nem mint egy nagy egész tagjait".*

Ez természetesen nem jelenti, hogy Flaubert és különösen Tolsztoj az egyes ember viszonylatában ne tudta volna tökéletesen ábrázolni mindazokat a társadalmi kapcsolatokat és függőségeket, amelyekben ezek az emberek éltek, de azt jelenti, hogy ezek az írók nem értették, hogy az ember a társadalmi környezet produktuma és mindezeket a kapcsolatokat többé-kevésbé véletlenül, spontán módon, következetlenül tárták fel. Így például az értelmiségi kritikusok, régiek és maiak egyaránt, sok könnyet hullattak Platon Karatajev alakján elérzékenyülve, holott sehol olyan világosan nem tárulnak fel ennek az ábrázolási módnak a hiányosságai, jóllehet olyan nagy művész élt vele, mint Tolsztoj. Platon Karatajev Tolsztojnál holmi örökérvényű, minden reális társadalmi viszonylaton kívül létező ős-eredeti muzsikigazság megtestesüléseként hat. Platon Karatajev rendkívül egyszerű,

* Uo. 146. old.

derék, kiegyensúlyozott, „egészséges" muzsik, a „ne állj ellent a gonosznak" megtestesítője, holott a földesúri rend viszonyai között nem létezhetett efféle sértetlen, egészséges Platon Karatajev. Ez nem jelenti azt, hogy azok a vonások, amelyek Platon Karatajevet jellemzik, egyáltalában nem voltak fellelhetők az akkori idők hatalmas paraszti tömegében, hiszen lehetetlen, hogy az évtizedeken és évszázadokon keresztül elnyomott parasztság bizonyos mértékig ne hozna létre efféle ellenállásról lemondó rabszolgalelkületet, de a reális valóságban ez a lelkület párosult a tiltakozásnak, az elégedetlenségnek, a háborgó kettősségnek azokkal az elemeivel, amelyek nem hiányoztak és nem hiányozhattak a kor parasztjaiból. Platon Karatajev éppen azért sikerült jelentős mértékben sematikus és egyoldalú parasztfigurának Tolsztojnál, mert az író nem értette meg, hogy az adott ember egy meghatározott társadalmi környezet produktuma. Tolsztoj jobbára csak beszél Platon Karatajevről, de alig ábrázolja.

Íme egy rendkívül világos példa arra, hogy az eleven ember kérdése csakugyan nem először vetődik fel az irodalom történetében, de ezt a kérdést mi valahogy új módon vetjük fel.

Mi a lényege a mi új kérdésfelvetésünknek?

Az, hogy mi nem tekinthetjük az embert holmi magában való egyednek, aki független az egésztől, amelyben él.

„A szereplők lelkivilágát — mondja Plehanov — éppen azért tartjuk olyan nagyfontosságúnak, mert ez a lelkivilág egész társadalmi osztályoké vagy legalábbis rétegeké, s következésképpen az egyes személyek lelkében végbemenő folyamatok a történelem mozgását tükrözik vissza."

Ezért a mi szemszögünkből az eleven embert megmutatni annyit jelent, mint végeredményben a tár-

sadalmi mozgás és fejlődés egész történelmi folyamatát ábrázolni. Minthogy azonban a társadalmi folyamatok visszatükrözése az egyes ember pszichéjében nem direkt módon, mechanikusan megy végbe, hanem itt az ember és a környezet kölcsönhatásának bonyolult dialektikus folyamatára kerül sor; s minthogy nem téveszthetjük szem elől, hogy az ember egyidejűleg a legkülönbözőbb osztályok hatásának van kitéve, s ez visszatükröződik lelkivilágában; s minthogy az ember lelkivilága már önmagában véve is igen sokrétű, individuális —, ha mindezt figyelembe vesszük, kiderül, hogy az embert, mint egy meghatározott társadalmi környezet produktumát következetesen és híven megmutatni éppenséggel nem könnyű, s mégpedig azért nem könnyű, mert *ilyen módon* még senki sem mutatta meg.

Láthatják, hogy a mi kérdésfelvetésünk az ember ábrázolását illetően a lehető legegyszerűbb és a lehető legérthetőbb, egyszersmind a lehető legszínvonalasabb, legújabb, legbonyolultabb felvetése is a kérdésnek.

Az embert olyan formán ábrázolni, mint azt a fentiekben kifejtettem, annyit jelent, mint az irodalom területén a következetesen materialista módszert alkalmazni, márpedig az irodalom területén a következetesen materialista módszert a múltban egyetlen osztály sem alkalmazhatta történelmi valóságában, mert a proletariátuson kívül egyetlen osztály vágyai, reményei és érdekei sem vágtak egybe az adott osztály objektív szerepével és a társadalmi fejlődés objektív menetével. Csakis a proletariátus alkalmazhatja következetesen a materialista módszert alkotó munkájában, minthogy megvannak ezek az adottságai, és birtokában van az élet megismerésének egyedül helyes módszere. Ilyenformán a mi kérdésfelvetésünk az ember ábrázolását illetően a materialista módszer irodalmi alkalmazásának kérdése, a proletáriroda-

lom hegemóniájának kérdése, a proletárirodalom új módszerének kérdése, s ez a magyarázata annak, hogy egy ilyen egyszerű és — első pillantásra azt hihetnők — ilyen világos kérdés körül folytak a legfontosabb viták az elmúlt időszakban, és ez a magyarázata annak is, miért hordtak össze hetet-havat, mindenféle ostobaságot és értelmetlenséget, s halmoztak össze mindenféle áltudományos és sekélyes külföldiektől eltanult szajkózást egy ilyen világos kérdés körül.

Rátérek beszámolóm második részére, amelyben azt fogom elemezni, kik és miféle „útjelzőket" állítanak a proletárirodalom útján azzal a szándékkal, hogy a proletárirodalom ne a fentiekben kifejtett úton haladjon, hanem letérjen róla. Ezeknek az „útjelzőknek" az elemzése során pontosabban kibontva és mélyrehatóan igyekszem megfogalmazni a materialista művészi módszert.

Idealista áramlatok az irodalomban

Melyik a legelső teljesen reális ellenség, amelyik szemben áll a proletárirodalom materialista módszerével? Legelsősorban, az az örök ellenség, amely mindig szembetámad a materializmussal. Nevezzük néven: az idealizmus. Meglehet, hogy egyes elvtársak azt gondolják, kár szót vesztegetni a művészetben mutatkozó idealista módszerekre. Csakhogy alaposan tévednek. Az idealista módszerek a művészetben nem tűntek el, tovább élnek mindmáig. Amikor az uralkodó osztályok elveszítik haladó szerepüket, amikor érezni kezdik bekövetkező pusztulásukat, amikor nincs már több mondanivalójuk — ilyenkor a rothadás korának burzsoá társadalmában élő művész szemében a környező valóság valamennyi jelensége esetleges jelleget ölt, mintha a világot valami vak kaotikus erő

irányítaná, amely kívül áll a valóság reális összefüggésein. Az esetlegességnek, a véletlennek ez az érzete kap szót S. Przybyszewski *Homo sapiens* című regényének hősénél, Erik Falknál. Erik Falk az olyan „szocialistákról" beszél, akik békés úton akarják végrehajtani a forradalmat, a lényeg azonban nem e „forradalom" békés jellegében, hanem Erik Falk egész világfelfogásában rejlik.

„Mindnyájan azt tanítják — mondja Erik Falk —, hogy békés forradalomra van szükség, hogy menetközben kell kicserélnünk a szekér törött kerekét újjal. Egész drámai gondolat-építményünk éppen azért eszeveszetten ostoba, mert annyira logikus, mivel az értelem mindenhatóságára épül. Csakhogy mindeddig semmi sem az értelem szerint történt, hanem minden az ostobaság és az értelmetlen véletlen törvényei alapján".*

Még világosabban jut kifejezésre ez a gondolat Zinaida Hippius *Dal* című híres költeményében, amelyet egyik cikkében Plehanov is idéz:

Jaj, mondhatatlan bánat emészt el,
Jaj, az emészt el,
Vágyom, mit fel nem foghatok ésszel,
Fel nem foghatok ésszel.
És azt se tudom, hogy honnan e vágy,
Honnan e vágy,
Szívem csak egyet cseng — csodát!
Csodát...
Hadd legyen ó, mi még sohasem volt,
Mi még sohasem volt,
Csodákat ígér a fátyolos égbolt,
A fátyolos égbolt,

* Plehanov *Művészet és társadalmi élet* című tanulmánya alapján idézem. Összes művei XIV. kötet. 166. old. (oroszul).

Вчера. На стр. 9.

*) Примечание автора. Некоторые, например, упрекали меня в связи с некоторыми другими моими статьями 1946–50 годов, направленными против того, что формулировки мои о месте и роли романтики в будущем классическом реализме были не правильны якобы в свете тех критических замечаний, которые были высказаны мною правильными в перечисленных в тех годах дискуссиях. Вышеуказанный упрек считаю неверным. Статьи свидетельствуют за меня, что я никак не считал тогда за вопрос исправления, так как новизна их была связана с некоторой формулировкой и с иной фазой развития советской литературы. Согласно в том, что они нуждались в дальнейшей конкретизации, как предложил [illegible] в литературно-критических статьях, а не в перекраивании существа. Поскольку явлений, против которых были направлены мои статьи, не только не изжито, но еще больше усилилось, то и мои статьи, как мне кажется, могут быть полезны в том направлении, в каком они и были написаны. Под романтикой я подразумевал не только широкое творческое воображение, фантазию, но и ту романтику в ее сильных, ярких чертах — мечту — не убегающую от реальности, а выражающую существенные стороны самой жизненной правды, ее революционную устремленность. Вероятно, поэтому многие выражения, например, «романтика» реализма, были сделаны некоторыми критиками основанием упрекать меня в пренебрежении значением моей литературно-критической деятельности.

Но с этой точки зрения вопрос виден, насколько неточно и несправедливо данное мною формулирование —

(См. на стр.)

Álomgyönyör, érted sírok könnytelenül,
Érted sírok könnytelenül,
Ami nincs, azt akarom, csak azt egyedül,
Csak azt egyedül...

Itt teljesen nyíltan jelentkezik az idealizmus az irodalomban, méghozzá legvulgárisabb formájában: hirdeti minden létező irrealitását, mivel nem akarja és nem tudja megmagyarázni azokat a törvényeket, amelyek a világot kormányozzák.

Az ilyen irányzat művésze az ember lelkivilágát teljesen elszigeteli a társadalmi környezettől. Az ilyen művész az emberek lelkivilágát teljesen misztikusan magyarázza, sőt odáig megy, hogy az egyik ember lelkében végbemenő folyamatokat a másik ember meg sem értheti.

Ugyanez a Zinaida Hippius például a következőket mondja:

„Hibáztathat-e valaki bennünket azért, hogy mostanában minden »én« különálló, magányos, a másik »én«-től el van szakítva, s ezért a másik »én« nem értheti, s nincs is szüksége rá? Nekünk, mindegyikünknek, szenvedélyesen fontos, érthető és kedves a magunk imádsága, fontos a magunk költeménye — szívünk pillanatnyi túláradásának kifejezője. De a másik embernek, akinek éppígy szent a maga másfajta »sajátja«, érthetetlen és idegen a mi imádságunk. A magányosság tudata még jobban elszakítja az embereket egymástól, elszigeteli, bezárkózásra készteti a lelket. Szégyelljük imádságainkat, s minthogy tudjuk, hogy úgysem egyesülhetünk bennük senkivel sem, már csak félhangon suttogjuk, csak a magunk számára érthető félszavakkal".*

Ez az irodalomban jelentkező idealizmusnak olyan

* Uo. 161—162. old.

szélsőséges formája, amely már-már kilép a művészet keretei közül, hiszen itt a mű már csak az adott emberi egyéniség számára érthető, és nem értheti meg egyetlen más emberi egyéniség sem.

Kevésbé következetesen és valamivel enyhébben, de ugyanezen az elvi alapon érvényesíti az idealista módszert a művészetben több nagyon híres, régen és most egyaránt olvasott író. Például ha tanulmányozni fogják a pszichologizmus alapjait Leonyid Andrejevnél, akkor meggyőződhetnek róla, hogy ő az ember pszichéjét ugyancsak teljesen elszigetelten szemléli. Az ő szánalmas kis emberének lelkivilágán csak valami mögötte álló vak misztikus erő uralkodik — valamiféle „szürkeruhás", aki „fátumként" nehezedik az emberre.

Talán a mi időnkben, a proletárforradalom tizenegyedik esztendejében nehéz volna felmutatni az idealizmus megnyilvánulásait a szovjet irodalomban? Szó sincs róla! Minálunk is mutatkoznak az idealizmus megnyilvánulásai, csakhogy új, divatos lobogó alatt. Ma az idealista hadjárat az irodalomban Freud és Bergson tanításának zászlaja alatt folyik. Ha nagy általánosságban akarnánk megfogalmazni ennek a tanításnak a lényegét, az a következőkben foglalható össze: ez a tanítás elszigeteli az ember lelkivilágát a környező világtól, s főként a környező társadalmi világtól, amellyel pedig oksági összefüggésben van, a szubjektív emberi szándékokból indul ki és ilyenformán rendkívüli mértékben eltúlozza, hiperbolizálja a tudatalatti elemet az egyes ember személyiségében, egyedüli dinamikus erőként tüntetve fel azt. Eszerint az emberi tudat tényei, Freud tanításának megfelelően, jelképeknek tekinthetők, amelyek mögött az ember tudatalatti szándékai rejtőznek.

Az efféle tanítás a művészt a társadalmi környezettől elszigetelve szemléli, munkásságát a művész lelkében végbemenő pszichológiai folyamatok alapján

vizsgálja. A művek hőseit ugyancsak a társadalmi viszonyoktól elszigetelve vizsgálja, a művész szubjektív szándékaiból indul ki, melyekben a „tudatalatti" játssza a főszerepet.

Kissé el kell időznöm ennek a tanításnak egyik konkrét hirdetőjénél, jóllehet nem az irodalom területén működött. Önmagában nem tarthatna igényt nagy érdeklődésre, mégis meg kell tennem ezt, mert ennek a teoretikusnak különc elméleteivel találkozunk egy másik, hozzánk közelebb álló területen, ahol az efféle tanítások látszólag legádázabb és legkövetkezetesebb ellenfelei húzódnak meg.

Ez a teoretikus Hendrik de Man, volt belga szociáldemokrata. 1926-ban adta ki németül *A szocializmus pszichológiájához* című könyvét. Mint a marxizmus elleni támadók, Hendrik de Man is igyekezett leegyszerűsíteni és vulgarizálni a marxizmust. Szerinte Marx tanítása a termelési módokról és termelési viszonyokról a puszta technika fejlődésére szorítkozik, amely mechanikusan meghatározza az ideológia fejlődését, más szavakkal, ebben az interpretálásban Marx állítólag istenséggé emelte a holt anyagot, a technikát, és ennek a holt anyagnak öncélú fejlődését elemző tanulmányozására építi fel a világ racionális megismerését. Holott az emberben a legfontosabbat, az elsődlegeset, a döntő elemet „érzékfeletti" élményei alkotják, amelyek nem magyarázhatók racionálisan — mondja de Man. Ezért Marx módszere nem tudományos módszer, és a társalami élet, valamint az egyes ember élete megismerésének egyedüli helyes, tudományos módszere Freud és Bergson módszere, amely az emberi magatartás pszichológiai gyökereit és motívumait elemzi.

Nem valami nagy gyönyörűségemre szolgál, hogy idézgessek ettől a szerzőtől, de kénytelen vagyok ezt megtenni a fentebb már említett okokból.

„*A racionális* gondolkodás — írja de Man — kategóriái révén a legszorosabban összefügg a materializmussal, az anyag mozgástörvényeivel és a mechanikus oksági kapcsolat elfogadásával. Vele szembenáll az *intuitív* megismerés a maga pszichológiai reakcióival, egy sajátos, *elsődleges pszichikai erő* elismerésével. Lelkünk vagy »tág értelmünk« gazdagabb a logikai gondolkodásnál. Rendelkezésére áll a közvetlen érzéki észlelés, az intuíció, az introjekció vagy beleérző képesség, az etikai és esztétikai érzelmek, egyszóval az akarat érzelmi minőségeinek összessége. Bergson, Freud, Adler és Jung munkája nyomán a modern lélektan megszabadult a racionális törvényszerűségek babonájától mint a megismerés egyetlen formájától, és arra a fokra emelkedett, amelyben csupán kino-energetikai hipotézisekkel dolgozik, amelyek az *elsődleges pszichológiai erő* elismerésén alapulnak, s ez az erő egészen másként működik, mint az anyag *mechanikai* mozgása".*

Ha aztán elemezzük ezeket a mindenféle „elsődleges pszichológiai erőket", „kino-energetikai hipotéziseket", „introjekciókat", „tág értelmeket", akkor a burzsoá „tudományosságnak" azzal a tipikus példájával találjuk szemközt magunkat, amelyet Lenin nagy előszeretettel nevezett „bolhacsípésnek".

Az ember micsoda erőfeszítéseket tesz, tudós férfiakra hivatkozik, idegen szavakkal dobálódzik, hogy kimondjon egy rendkívül sekélyes „igazságot". Tipikus példája az efféle bolhacsípésnek Hendrik de Man egész koncepciója, hiszen végeredményben a következő sovány és helytelen tételben összpontosul az egész: a világ megismerésének kétféle módja van: a mechanikai módszer (ez volna állítólag Marx mód-

* A *Letopiszi markszizma* című folyóirat alapján, 1926. 1. szám, 26. old. (oroszul).

szere) és a pszichológiai módszer, vagyis Freud és Bergson módszere, amely — de Man véleménye szerint — az egyedüli helyes módszer. Ebből aztán kétféle gondolkodásmód is ered: a racionális és az intuitív. De Man természetesen az utóbbi híve, Marx pedig — de Man szerint — az előbbié.

Talán mondanunk sem kell, hogy Hendrik de Man elképzelésének a marxizmusról semmi köze sincs a marxizmushoz, hiszen Marx zseniális dialektikáját de Man az egyszerű mechanikus oksági viszonyra korlátozza.

Csak azokat a momentumokat ragadjuk ki ebből az elméletből, amelyek közvetlenül kapcsolódnak témánkhoz.

Először is, ki kell mondanunk, hogy Marx soha és sehol sem korlátozta a termelési mód fogalmát a holt anyagra. Ellenkezőleg, mindig hangsúlyozta, hogy a munkás a fő termelőerő, és hogy az emberi tevékenység nélkül általában nincs technikai fejlődés.

Másodszor, a marxizmus — és ez különösen fontos számunkra, mert a lehető legközvetlenebbül kapcsolódik mai irodalmi vitáinkhoz — sohasem becsülte le, sohasem tagadta az érzéki appercepciót, az élményeket, az emberek akarat-impulzusait, s a többi között, az ember különféle tudatalatti szándékait sem.

Nagyon találóan írta erről a *Letopiszi markszizma* egyik közleménye: „A marxizmus az embert nem úgy tekinti mint csupasz gondolkodó gépet... ellenkezőleg, a marxizmus igyekszik megmagyarázni az emberek elképzeléseit vagy eszméit, sőt gondolkodásmódját, élményeik, érzeteik és részben akaratuk alapján. Csakhogy a marxizmus a lelki élmények határozott irányát és tartalmát az embert környezetéből érő hatások reakcióinak összességével magyarázza, vagyis a társadalmi viszonyokkal, a társadalmi élet körülményeivel... Fogalmaink és eszméink az objektív való-

ság reális viszonyainak elvonatkoztatásai, ez a valóság meghatározott benyomásokat és észleleteket kelt bennünk, ezeket alakítjuk fogalmakká. Ha lehetséges volna közvetlen *logikai* megismerés, nem volna szükségünk semmiféle *tapasztalásra.*"*

Látni fogjuk, hogy az emberről, egyrészt mint az „elsődleges pszichikai erők hordozójáról", másrészt mint „csupasz gondolkodó gépről" alkotott elképzelés, a gondolkodásmód mechanikus felosztása racionális és intuitív módszerre, valamint a kettő szembeállítása igen nagy szerepet játszott irodalmi vitáinkban. De Man szembeállítja az intuícióit az értelemmel, az ösztönöst a tudatossal, az érzelmet a gondolkodással. De Man szerint az érzelem, a tudatalatti, az intuíció a döntő a racionális megismeréssel szemben, ez határozza meg az ember tudatos szándékait is. A későbbiekben is találkozunk az efféle szembeállítást kedvelő teoretikusokkal, csakhogy őnáluk fonákjára van fordítva az egész, ők az emberi érzelmek bármiféle jelentését tagadják és a racionális gondolkodást tekintik a gondolkodás egyedüli formájának. Csakhogy az ember lelkivilágát alkotó fentebbi két momentum egymástól való elszakításának, akármilyen irányból teszik is, semmi köze sincsen a marxizmushoz. Ezt megmutathatom két példán. Az egyiket a politika területéről választottam. Azt mondjuk, hogy a szocialista eszmék nem közvetlenül a proletariátus fejéből pattannak ki: a kapitalista rend, a kizsákmányolás és elnyomás először a munkás érzelmeire hat, s bennük megfelelő, eleinte tudattalan reakciót kelt; csak később ölti valamiféle elképzelés formáját s alakul végül szocialista eszmékké, amelyek segítenek a proletariátusnak megismerni a valóság fejlődésének objektív menetét, s amelyek határozott célt szabnak a pro-

* *Letopiszi markszizma*, 1926. 1. szám, 28. old. (oroszul).

letariátus akaratának. Ezek a szocialista eszmék viszont — olyan mértékben, amint egyre mélyebbre hatolnak a proletár gondolkodásban — megint csak szocialista érzelmekké alakulhatnak és alakulnak. Egy másik példa: a művészi alkotómunka területéről. Hogy az úgynevezett „intuíció" milyen hatalmas szerepet játszik a művészi alkotásban, ahhoz egyáltalán nem fér kétség. Ez a szerep, nagyjából összefoglalva, sokkal jelentősebb a művészet területén, különösen az irodalomban, mint például a tudományos alkotómunkában. De egy szót sem ért az egészből az, aki — mondjuk — szembeállítja az intuíciót a művész világnézetével. Szembeállítani az intuíciót a művész racionális öntudatos tevékenységével, nem más, mint metafizika, hiszen az intuíció nem holmi „istenség", amely egyszer s mindenkorra megadatott az embernek és váratlan dolgokra „nyitja fel szemét" a környező valóságban, hanem határozott tartalma és iránya van, amely lényegében nemcsak az ösztönös, hanem a tudatos emberi tapasztalás felhalmozásának eredménye is, s ezért a művész tudatos munkával fejlesztheti. Tökéletesen igaza volt Libegyinszkijnek, amikor azt mondotta, hogy ez a kifejezés: „A költészet csak legyen együgyű" egyáltalában nem úgy értendő, hogy a művésznek balgának kell lennie. Mellesleg, ezt a kifejezést — „a költészet csak legyen együgyű" — az utóbbi időben lelkesen ünneplik az „ösztönös" alkotás hívei. Csakhogy ahhoz, hogy a költészet „együgyű" legyen, éppenséggel kolosszális tudatos, gondolati tevékenységet kell elvégeznie a művésznek. És a múlt valamennyi nagy művésze nagy gondolkodó is volt, vagy legalábbis okos, gondolkodó ember. Ezt a metafizikus momentumot, amely szembeállítja az ösztönöst a tudatossal, az intuíciót az értelemmel — jóllehet valójában dialektikus egységet alkotnak, amelyben a vezetőszerep az értelemé — legjobb lesz elfelejtenünk.

Megfigyelhető-e mai szovjet irodalmunkban ezeknek az elméleti tételeknek valamiféle jelentkezése? Igen, kétségtelenül, vitathatatlanul megfigyelhető. Megfigyelhető ezeknek az elméleteknek előfordulása mind egyes írók alkotásaiban, mind pedig az irodalomtudomány és kritika területén. Mégpedig ezek a megnyilvánulások két fő vonalon haladnak, amely egyaránt szembenáll a proletárirodalom fejlődésének alapvonalával. Mindkét irányvonal ösztönösnek és tudatosnak, intuíciónak és értelemnek általunk már fentebb elemzett szembeállításából indul ki.

Az egyik vonal a művészi alkotómunka értékelésénél az egyedüli döntő szerepet (ha tudniillik ezt az irányvonalat a maga befejezett formájában vizsgáljuk) a hirhedt „elsődleges pszichikai erőnek" juttatja. A másik vonal, ugyanebből a szembeállításból kiindulva a művész munkáját „csupasz gondolkodó gép" munkájává alacsonyítja.

Ebből láthatják, hogy korántsem volt hiábavaló Hendrik de Man „elméletének" elemzésével foglalkozni.

A mai „irracionalisták"

A mai szovjet irodalomban az első, nevezzük így, „irracionalista" vonal legnyilvánvalóbb és legkövetkezetesebb képviselője Vszevolod Ivanov. *A titkok titka* című könyve az ember ilyenfajta, irracionális felfogásán, az emberi magatartás motívumainak irracionalista magyarázatán alapszik. Mellesleg, Vszevolod Ivanov olyan következetesen alkalmazza ezt a módszert, hogy az éppenséggel arról tanúskodik, mint választja ki az író mesterséges, tudatos, értelmi munkával az ember lelkivilágának ösztönös megnyilvánulásait. Nem fogom részletesen elemezni ezt a könyvet

— sokat és eléggé találóan írtak róla —, csupán arra mutatok rá, hogy ennek a kiváló tehetségű írónak legutóbbi műveiben, így például az *Alekszej Csemodanov hőstette* című elbeszélésében, ez a módszer a lehető legkövetkezetesebb tökéllyel érvényesül. Az elbeszélést ismerik. Milyen alapvető „eszme" jut kifejezésre benne?

Először is, az elbeszélésben az emberi személyiség teljes elszakadását látjuk — az adott esetben Alekszej Csemodanov érzelmeinek, nézeteinek, saját külön törvényei szerint alakuló tetteinek elszakadását — a valóságtól, amely épp ilyen külön, spontán, vele ösz-sze nem függő törvények szerint fejlődik. Ebből eredendően képtelenség megérteni magát az embert, és érthetetlen marad számunkra az is, ami körülötte történik. Alekszej Csemodanov igyekszik „matematikailag" szemlélni az életet, hangsúlyozottan ostoba, a valóságnak nyilvánvalóan meg nem felelő magyarázatokat ad arról, miért dalol olyan fájdalmasan és panaszosan az a bizonyos asszony abban a kisvárosban, ahová Alekszej Csemodanov, nem tudni miért, odacsöppent. Századbeli katonatársai hangsúlyozottan ostoba magyarázatokat adnak arról, miért látogatott be Alekszej Csemodanov ebbe a városba és miért mesél olyan állhatatosan erről az asszonyról. Csak Alekszej Csemodanov halállal végződő hőstette előtt világosodott meg, hogy hősünk helyesen értette meg önmagát, de itt sem tudjuk meg, miért történt vele az egész história, és mi volt az tulajdonképpen, amit megértett.

A szerencsétlen olvasónak az az első benyomása, hogy egy árva szót sem ért az egészből, mintha nehéz álom gyötörné a zsíros báránysült után: szó sincs itt az emberek magatartásának semmiféle realisztikus motiválásáról; minden a véletlenen alapszik. Csakhogy Vszevolod Ivanov éppen azt akarja megmutatni, hogy az olyan ember, akit az „elsődleges pszichikai

erő" parancsai irányítanak, sohasem értheti meg, mi történik körülötte, mert egész környezete is éppen ilyen spontán, megmagyarázhatatlan törvények szerint él. Előre megjósolhatjuk Vszevolod Ivanov útját, hiszen csak kétféle út állhat előtte. Vagy továbbra is e fölöttébb különös módon szerkeszti regényeit és bizonyos értelemben gazdagabb lesz általa, majd mégis csak áttér a realisztikusabb motiválásra, vagy elmélyíti ezt a stílust és visszavonhatatlanul lesüllyed a nyílt miszticizmusba. Ha pedig egyhelyben fog topogni, azt hamarosan elunja ő is, az olvasó is.

Egyébként ezeket a hibákat kijavítani nem lehet sem paranccsal, sem utasítással, sem letorkolással, mint ahogy „a CSIP* egyes klasszikusai" szeretnék tenni, akik naivul úgy gondolják, hogy egyik napról a másikra meg lehet változtatni egy író írásmódját. Az, hogy ezeknek az íróknak ilyen a viszonya a valósághoz, mély társadalmi gyökerekből ered, és csak jól átgondolt, komoly tudományos leleplezés mutathatja meg e módszerek helytelenségét, jóllehet e módszerek végeredményben lerontják az említett írók alkotásának művészi erejét (vagyis csak egy ilyen elemzés késztetheti őket arra, hogy elgondolkozzanak ezen és megértsék); csak ez segíthet nekik abban, hogy kijussanak a szélesebb és helyesebb útra.

Annál inkább el kell ítélnünk azokat, akik megkísérelik „szentté avatni" egy különösfajta „elmélettel" a művészi alkotás fentebb elemzett módszereit.

Nem pazarolunk szót közülük azokra, akiknél ez a szándék többé-kevésbé befejezett és leplezetlen (olykor valósággal beteges) kifejezést ölt. Semmi szükség például arra, hogy bírálatot mondjunk oroszországi, házisütetű „freudistánknak", I. Jermakovnak szomorú

* *Az 1927/28-ban megjelenő „Csitatyel i piszatyel"* (Író és olvasó) című folyóirat néhány munkatársáról van szó.

módon hírhedtté vált „kutatásairól", amelyekkel lényegében vulgarizálta tanítómesterét. Arra sincs szükség, hogy elemezzük M. Grigorjev professzor cikkét, amely *A pszichoanalízis mint a szépirodalom tanulmányozásának módszere* címmel jelent meg. (*Krasznaja nov,* 1925. 7. szám.)

Én azokkal a „teoretikusokkal" foglalkozom, akiknél ez az átsiklás az „irracionalizmus" vágányaira korántsem öltött még végleges jelleget, hanem (többékevésbé szégyenlősen) leplezett, s ezért a lehető legveszélyesebb.

A „Pereval" csoport teoretikusai a tudatalattiról*

... Hadd említsem például A. Lezsnyevet, legalább a szerző Iszak Babelről írott tanulmányát.

„Miért vonzódik úgy Babel az idegrohamok ábrázolásához? ... — kérdezi Lezsnyev. — Először is, tisztán élettani okokból. A neurózisokat a háború szülte. Amikor Babel neurotikusokat ábrázol, híven mutatja meg a valóságot. De nem ez a fő ok. Sokkal fontosabb az, hogy az idegroham mozzanatai lehetőséget adnak Babelnek arra, hogy a lehető legnagyobb meggyőző erővel tárja fel hőseinek igazi belső pátoszát. Mintegy résekül szolgálnak, amelyeken át e hősök belső világába látni, s ezeken a réseken hatalmas erővel és elvitathatatlan őszinteséggel (hiszen az ember elveszíti hatalmát önmaga fölött) kitörni igyekszik mindaz, ami álmodik az emberben, ami kimondatlan, amiről csak sejtéseink lehetnek".

* Pereval — 1923—1932-ig működő — irodalmi csoport. Tagjai azt a nézetet hirdették, hogy az író független korától, az életnek csupán szemlélője, és nem aktív átalakítója.

Aligha találhatnánk metafizikusabb, mechanikusabb példát az emberi lelkivilág „két összetevőjének" (Lezsnyevnél ez csakugyan két összetevő) szembeállítására! A „belső világot" lényegében csakis azzal azonosítja, „ami álmodik az emberben... ami kimondatlan, amiről csak sejtéseink lehetnek". Az ember „elvitathatatlan őszintesége" csak akkor nyilvánul meg, amikor elveszíti „hatalmát önmaga felett" (vagyis amikor tudata felmondja a szolgálatot). Itt nem csupán az ösztönös elemek szerepének eltúlzásáról van szó, hanem arról, hogy a kritikus teljességgel szembeállítja azt mint az egyedüli, valódi dinamikus erőt az ember tudatával. Lezsnyev ahelyett, hogy leleplezné Babel eljárásának egyoldalúságát, sőt beteges voltát, és megmagyarázná annak eredetét — jóllehet szeretne marxista lenni —, semmi más mondanivalót nem talál, mint azt, hogy „az idegroham mozzanatai lehetőséget adnak Babelnek arra, hogy a lehető legnagyobb meggyőző erővel (!!) tárja fel hőseinek igazi belső pátoszát (?!)".

Egyszóval, kiderül, hogy az ember igazi pátosza csakis a tudatalatti szférájában rejtőzik. Az ember tudatos tevékenysége viszont (Lezsnyev szerint) híjával van az őszinteségnek. Ez általánosságában azt jelenti, hogy a szerző a művészeket az emberi lelkivilág ábrázolásának teljesen helytelen útjára ösztönzi. Alaposan sántítanak e téren D. Gorbov elvtárs állításai is. Hallgassák meg például, mit ír A. Szobolról:

„Szobol igazi művész volt. A művész személyiségében és sorsában rejlő összes ellentmondás kulcsát pedig műveiben kell keresnünk. Ráadásul Szobol szokatlanul intim művész volt, akinek munkássága saját belső »én«-jének közvetlen, gyötrően felkorbácsoló és fájdalmas önfeltárását jelentette..."

Mi tagadás, derekas mondás! Csakhogy azt sem szabad szem elől téveszteni, hogy a „belső én"-nek „gyöt-

rően felkorbácsoló" s ráadásul „fájdalmas önfeltárásától" (?!) csupán egy lépés van már hátra addig, hogy a szerző kijelentse: ez a belső „én" nem hasonlít semelyik másik „belső" „én"-hez és nem is érthető meg azáltal — csakhogy akkor már nem D. Gorbov áll előttünk, hanem Zinaida Hippius!

Hallgassák még meg, hogyan tekinti Gorbov Szergej Klicskov „manóit":

„Az elbeszélés olykor a teljes fantasztikumba hajlik, a lidércképekbe, amelyek azonban oly áttetszőek, hogy csupán könnyű lepléül szolgálnak a valóságnak... Meglehet, hogy az osztály-tagozódás Klicskov regényében nem megy mélyebbre, mint egyfelől urak és papok, másfelől parasztok ellentétére. Meglehet, hogy a gépeknél végzett munka holmi ördögi praktikaként áll előttünk... Meglehet, hogy a nagyváros Klicskovnál az ördög birodalma... Meglehet végül az is, hogy Klicskov hősei a tudományt az »úri ásítozás« termékének tartják. Mégis, a dolgozók makacsul keresik az igazságot, undorodva elvetik a világméretű mészárlást, a termelőmunkát ismerik el az élet legfőbb értékéül, megvetik a fiktív világot, pogány ujjongással szemlélik az élet legmélyebb kérdéseit, kiagyalt embereknek nyilvánítják a polgárokat — és mindez az osztály-világszemlélet paraszti kifejezését elválaszthatatlan rokonságba hozza e világszemlélet öntudatos proletár kifejezésével".*

Láthatják, hogy Gorbov teljesen megkerülte azt a kérdést, hogy a parasztság miféle rétegeinek világszemlélete alkotja Klicskov világnézetét — másként arra az egyedül helyes következtetésre kellett volna jutnia, hogy Klicskov világnézete homlokegyenest ellenkezik a proletár világnézettel, csakhogy Gorbov

* Gorbov *Itthon és külföldön.* Irodalmi tanulmányok. „Krug" kiadás. 1928. 128—129. old. (oroszul).

nem akar erre a következtetésre jutni. Ezért még a „teljes fantasztikumot" és a „lidércképeket" is kénytelen a „valóság könnyű leplének" nyilvánítani, vagyis feladni materialista álláspontját az „ördögi világ" javára. A „Pereval" csoportnak ez a teoretikusa, miután ilyen jóindulatot tanúsít a „lidércek" iránt, így ír:

„A realizmusért vívott harc jelszava, amelyet a „Pereval" csoport zászlajára írt, szervesen összefügg korunk építőmunkájával, s nem más, mint a társadalmi magatartás s egyszersmind a művészi gyakorlat szabatos programja".

Köszönjük az efféle szabatos „művészi programot"!

Az, hogy a „Pereval" csoport teoretikusai, többékevésbé szégyenkezve ugyan, a pőre „irracionalizmus" útjára siklanak, objektíve szembeállítja alkotó módszerüket a proletárirodalom fő módszerével.

Két oka van annak, hogy mi akkoriban összekülönböztünk a „perevalos" írókkal. Az egyik ok, hogy egyáltalán nem értették meg a művészet specifikumát, és hogy a proletárírók szövetségének akkori vezetőségét a művészi alkotómunkának egy teljesen kizsigerelt felfogása jellemezte; ezt az értetlenséget és ezt a felfogást még ma sem vetkőztük le, bár döntő részétől megszabadultunk; ezek akkoriban még néhány proletárírót is eltávolítottak tőlünk.

A köztünk folyó harc másik fő oka az, hogy a „Pereval" csoport írói és teoretikusai a maguk fejlődésének sajátos kerülő útját az egész szovjet irodalom fő fejlődési útjává akarták és akarják tenni, mivel nem hisznek abban, hogy a proletariátus megteremti a maga irodalmi módszerét, amely elkerülhetetlenül uralkodó módszerré válik majd. Az ő zászlajukra ez van írva: „Össze kell egyeztetnünk saját bensőnket a mai korral". Csakhogy én el nem képzelhetem, mi

módon mehet végbe a „bensőnek" és a mai kornak ez az összeegyeztetése, ha nem az írónak önmaga fejlesztésére törekvő öntudatos, intenzív, tartós munkája útján, amellyel saját világnézetének kimunkálására törekszik, amely mély appercepcióra találván érzelmivé is válik, ha nem a társadalmi életünkben való aktív részvétel útján, hiszen ez a társadalmi élet is ugyanabban az irányban fejlődik — az ember lelkivilágának mély, gyökeres átformálása irányában.

A művész lelkivilágának átformálására csak egy utat látok: a művész öntudatos munkával törekszik sajátmaga fejlesztésére és tudatosan részt vesz a világ átformálásában.

A szocialista eszmék szélesebb értelmükben, vagyis ide értve filozófiai megalapozásukat is, mélyen behatolnak a tudatba, érzelmekké formálódnak, kitöltve az esztétikai érzelmeket is. Ha azonban „úgy egyeztetjük össze saját bensőnket a mai korral", hogy ez a „benső" istenséggé emelkedik, hogy ha ezelőtt az „istenség" előtt hajbókolva imádkozunk, akkor, megbocsássanak, ez nem „bensőnk" összeegyeztetése a mai korral, hanem üres fecsegés erről az összeegyeztetésről, amely valójában a mai kortól való elhúzódás leplezésére szolgál.

A mai szovjet irodalom eme fentebb elemzett irányzata, amelyet feltételesen „irracionalistának" neveztem, semmiképpen sem vág egybe a proletárirodalom országútjával, hiszen ez az irányzat elsősorban arról tanúskodik, hogy az ilyen módszerrel alkotó íróknak nincs egységes világnézetük, amelynek fényénél a maguk teljes bonyolultságában vizsgálhatnák az élet jelenségeit, tapinthatnák ki a társadalmi fejlődés valóságos törvényszerűségét. Az egységes világnézettel rendelkező proletárirodalom nem haladhat ezen az irracionalista úton. Miért van mégis, hogy a proletárirodalomban mindeddig uralkodó maradt a séma?

Azért, mert jóllehet a proletárirodalom helyes világnézetből, az élet megismerésének egyedül helyes módszeréből indul ki, még oly kevéssé sajátította el ezt a módszert, s ezért oly gyenge még művészileg, hogy igen nagymértékben a politikai brosúrák felől közeledik az ember ábrázolásához, nem pedig a konkrét valóság oldaláról. Ez az irodalom nem tudja felfedezni és a művészet fokára emelni a valóság közvetlen élményeit. A marxizmus nem séma, nem dogma, hanem olyan módszer, amely a mai viszonyok között a lehető legnagyobb erővel és igazsággal tudja feltárni a természetben és a társadalomban végbemenő valóságos folyamatokat. A proletariátus művészének nem kell racionalista eljárással olyan tulajdonságokkal felruháznia a természetet és a társadalmat, amelyeket ő maga még nem látott és nem érzett, de amelyek a marxizmus tanítása szerint jellemzőek a természetre és a társadalomra: ellenkezőleg, olyan mértékben kell elsajátítania a marxizmus módszerét, hogy segítségével magában a valóságban fellelje azokat a konkrét formákat és jelenségeket, amelyek bizonyítják a materialista világfelfogás életre termettségét és helyességét. De annál nagyobb következetességgel kell elsöpörnie útjából az olyan módszereket, amelyek nem segítik, hanem akadályozzák abban, hogy olyannak lássa a világot, mint amilyen, s amelyek a világról alkotott torz elképzelések útjára taszíthatják.

„Racionalista" áramlatok a mai irodalomban

Beszámolóm következő részében elemeznem kell a szovjet irodalomban mutatkozó olyan áramlatokat és irányzatokat, amelyeket épp ily feltételesen pőrén-racionalisztikusaknak nevezhetnék, s amelyek az első

pillantásra poláris ellentétei a fentebb elemzett áramlatoknak, de mint a továbbiakban rámutatok, bármilyen gyakran hivatkozzanak is Marxra és Engelsre, semmi közük sincsen a marxizmushoz. Bizonyára megértik, hogy itt elsősorban a LEF*-ről beszélek.

A LEF elméletének középpontja a művészet szükségszerűségének tagadása a mi korunkban, s az úgynevezett pontos tényrögzítés szembeállítása a művészettel, különösen az irodalommal. Idézek egy részletet Sz. Tretyakovnak az *Új LEF*-ben megjelent cikkéből:

„A passéisták (a LEF szóhasználata szerint mi is hozzájuk tartozunk — A. F.) azt bizonygatják ... hogy művészetük ábrázolja az életet, ösztönzi az öntevékenységet. A valóságban ez a művészet végzetesen eltompítja az agyat, elhomályosítja az intellektust, szabadjára engedi az ösztön tombolását, elvon az élettől, egzotikumot, vagyis mondavilágot teremt ott, ahol a való világnak kellene érvényre jutnia, két részre osztja a valóságot: unalmas-gyakorlati-prózai és vonzó-költött-költői részre. A LEF kétkedéssel fogadja az egész művészetet, annak bódító esztétikai funkciójában. A pontos tényrögzítés módszereinek kialakításáért száll síkra. Magasabbra tartja a tények „költetlen" irodalmát a költött belletrisztikánál, felfigyel a memoárok és riportok iránti kereslet növekedésére az olvasók aktív rétegeiben, és tiltakozik azellen, hogy a kiadók mindmáig feleannyival fizetik ki az utazásokat, tanulmányokat és anyaggyűjtést kívánó jó beszámolót, mint a szépíró legközönségesebb novelláját, amelynek megírásához nincs szükség másra, mint az ujjára, amelyből kiszopja."**

* Levij Front (Balfront) — Majakovszkij körül létrejött futurista csoportosulás.

** *Új LEF*. 1928. 1. szám, 2. old. (oroszul).

Egy másik cikkében Tretyakov még „forradalmiban" nyilatkozik:

„A párt állandóan érintkezésbe kerül az aktuális tényanyaggal, s ennek alapján fogalmazza meg a soron következő jelszavait és irányelveit. Ezek az irányelvek átfogják a politikai s a társadalmi élet összefüggéseinek mind nagyobb felületét. Nevetséges volna még csak gondolni is arra, hogy a magányos író kialakíthatja filozófiai hegemóniáját a forradalom ilyen kollektív agyával szemben".

Az első pillantásra a LEF hívei nagy forradalmároknak látszanak — ellenségei mindenféle „spontaneitásnak" és „ördögösdinek" a művészetben, sőt síkra szállnak a párt irányelveiért, de nem kell hozzá sok munka, hogy kimutassuk: egyáltalában nem az „ördögösdi" legkövetkezetesebb ellenfeleivel van dolgunk, hanem csupán ezeknek az „ördögöknek" ugyanabból a bugyorból származó másik, sajátos válfajával.

Nem nehéz észrevenni, hogy a LEF hívei a „művészet bódító esztétikai funkcióján" mindenfajta művészetet értenek, amely esztétikailag hatni tud az emberre, vagyis tagadják a művészetet általában, szembeállítván vele a riportokban, memoárokban, beszámolókban jelentkező „pontos tényrögzítést". Ez utóbbiak a legjobb esetben szemléletes formát ölthetnek, de semmiképp sem tarthatnak igényt valamiféle filozófiai általánosításra, hiszen erre itt vannak a „párt-irányelvek", amelyek átfogják a „politikai s a társadalmi élet összefüggésének mind nagyobb felületét"(?).

Kezdjük azon, hogy szembe állítani a tényt a művészettel még nagyobb ostobaság, mint szembeállítani a tényt az elmélettel, és mindkettő egyaránt nyárspolgári társadalmi gyökerekre vezethető vissza. Mert miként a tudományos elmélet korántsem veti el a tényeket, hanem azokon alapszik s így igyekszik fel-

tárni bizonyos törvényszerűségeket, amelyek meghatározzák a tények adott rendszerének fejlődési menetét és irányát, s csak az esetlegeset és a külsőlegeset veti félre, és így találja meg a valóságos mozgás belső törvényeit — ugyanígy a művészet is a reális konkrét valóságból, a tényekből és jelenségekből indul ki, sőt mi több, azoknak konkrét, képszerű, „közvetlen" kifejezését adja (s éppen ez a művészet specifikuma), igyekszik lehántani a valóságról alkotott látszólagos és felületes elképzeléseket és igyekszik feltárni az életben végbemenő folyamatok és jelenségek lényegét. Mint ahogy nem mindenféle tudományos elmélet alkalmas arra, hogy feltárja a valóságos mozgás valóságos törvényeit, s nemritkán csak a felszínen végbemenő folyamatokat vagy éppen tulajdon szubjektív elképzeléseit általánosítja, minek következtében torz elképzelést nyújt a világról, s csupán a marxizmus, a proletariátus tudománya tép le a lehető legkövetkezetesebben „mindenféle álarcot", s világítja meg az utat a fejlődés objektív törvényeire támaszkodva — ezenképpen nem minden művészet alkalmas arra, hogy képekben feltárja a jelenségek igaz lényegét, hanem gyakran a látszólagos elképzelések „poétikus színezésének" útjára téved, s csak a proletariátus fejlett művészete lesz képes arra, hogy a világról a lehető legteljesebb, minden esetleges elemtől megtisztított képet adja.

Amint a marxizmus nemcsak arra törekszik, hogy magyarázza a világot, hanem egyszersmind fegyver is a világ megváltoztatására, ugyanígy a proletariátus művészete, amelyet a marxista világnézet hat át, nem „szép mendemondákat" alkot, nem „az ösztön tombolását engedi szabadjára", nem „az intellektust homályosítja el", hanem a szocialista átformálás irányában hat az emberek lelkivilágára.

A tények szembeállítása a művészettel, akárcsak a

tények szembeállítása a tudományos elmélettel, arról tanúskodik, hogy a LEF híveinek nincsen egységes világnézetük, s kimutatja nyárspolgári jellegüket: vulgáris empirikus és metafizikus voltukat. A többi között helytelenül mondja Tretyakov a párt irányelveiről, hogy azok „a politikai és a társadalmi élet összefüggéseinek mind nagyobb felületét" fogják át. A párt irányelveinek lényege éppenséggel az, hogy lehántsa a politikai s a társadalmi élet összefüggéseinek ezt a „felületét", megtalálja a valóságos mozgás belső törvényszerűségeit, s aktívan hatni tudjon erre a mozgásra. A proletariátus művésze nem „magányos egyed", aki „konkurrálni" igyekszik a párt irányelveivel, hanem proletár forradalmár, aki a művészet módszereivel munkálkodik a világ megismerése és átalakítása érdekében, vállvetve osztályával, együtt pártjával.

Amikor az ember csupán a tényekre alapít, és összefüggéseiket nem világítja meg az elmélet segítségével, akkor éppen azt az esetlegeset választja ki, ami első pillantásra szemébe szökik, s ezt rögzíti. Csakhogy ilyen módon lehetetlen feltárni valamely dolog vagy jelenség igazi természetét annak mozgásában, sőt csupán esetleges, felületes elképzelést lehet alkotni róla. Lenin pedig azt mondja, hogy a dialektikus logika követelménye szerint a tárgyat valamennyi összefüggésében meg kell vizsgálni, s ezután azt a „közvetítését" kell figyelembe venni, amely döntő az adott helyzet szempontjából.

A művészet többek között abban is különbözik a „tényrögzítéstől", hogy a művész a közvetítések tömkelegéből, amelyek a környező valóság tényeivel és jelenségeivel való érintkezéséből fakadnak, csupán azokat válogatja ki, amelyek osztályfelfogása szempontjából a legfontosabbak, s amelyek minden véletlen vonástól megtisztítva, felfogása szerint az igazi

mozgásról a lehető legmélyebb és legáltalánosabb elképzelést nyújtják.

Hogy végezzünk a „pontos tényrögzítés" elméletével, rá kell még mutatnunk arra, hogy ebből az elméletből teljességgel hiányzik az a személy, az a konkrét ember, aki rögzíti a tényeket. A LEF hívei naivul úgy gondolják, hogy elegendő nekivágni a „pontos tényrögzítés" útjának és hátat fordítani mindenféle filozófiának, s azzal már fel is számolták az „élettől való elvonást", kiszorították a „vonzóan költött és költői" valóságot, s „tősgyökeres, igaz történetet" nyújtanak. Ez azonban hatalmas tévedés, hiszen a központi kérdés a „pontos tényrögzítés" esetében is ugyanaz marad: milyen osztályhoz tartozó, s az adott osztály fejlődésének milyen fokán megjelenő művész (vagy publicista) rögzíti a bonyolult, szüntelenül változó ellentmondásos valóság tényeit, dicsőítője vagy békíthetetlen ellenfele-e a tények adott rendszerének.

Előfordulhat, hogy valaki burzsoá szempontból „pontosan rögzítve a tényeket" mégis „költött és költői valóságot" alkot és sokkal nagyobb sikerrel „bódíthatja el az agyakat", mintha a proletárművészet útján haladna. A proletárművész viszont helyesebb elképzelést tud nyújtani a szovjet valóságról, mint a polgári statisztikus.

Tegyük fel, hogy a LEF egyik híve falura megy a hadi kommunizmus idején, az élelmiszer-begyűjtések korszakában. Milyen tények szöknek a szemébe? Olyan jelenségeket lát, amelyek a parasztság barátságtalan magatartását mutatják a szovjet hatalom képviselőivel szemben. Szemébe szöknek olyan jelenségek, amelyek a hatalom képviselőinek erőszakjáról tanúskodnak, a paraszti gazdaság elszegényedésének jelenségei, sőt itt-ott még a parasztok fegyveres fellépése is a szovjet hatalom ellen. Vajon ezek a tények a LEF követőinek rögzítésében helyes elképzelést nyújt-

hatnak-e arról, mi megy végbe a falun? Nem, nem nyújthatnak helyes elképzelést, mert végső soron a paraszt fegyverrel a kezében a szovjet hatalomért harcolt, nem pedig ellene, mert végső soron ez a paraszt, ha látta is gazdaságának elszegényedését és az erőszak megnyilvánulásait a város élelmezése érdekében gabonát begyűjtő hatalmi szervek részéről — mégis-csak fegyverrel a kezében a szovjet hatalom védelmére kelt. A mensevikek éppen azon tények alapján, amelyek a LEF-csoport boldogtalan írójának szemébe szöknek, úgy magyarázták a dolgot, hogy a muzsikot „kényszerítették". De vajon hogy lehetett az, hogy a parasztok, akik alig két eszendővel azelőtt a cár és a földesúr ellen fordították szuronyukat, most nem fordították e szuronyt tömegesen a szovjet hatalom ellen, ha nem tartották saját hatalmuknak? A marxista elmélet, amely alaposan tanulmányozta a falun végbemenő valamennyi sokrétű folyamatot, megállapította, hogy a legmélyebb s a döntő folyamat az volt, hogy a paraszt maga előtt látta ősi ellenségét — a földesurat — és elkeseredetten verekedett ellene, vállvetve a munkásosztállyal. Így hát egy és ugyanazon tényekből, ám e tények különböző értelmezésével, különböző elképzelést alkothatunk a valóságról, s az egyik elképzelés helyesebb lesz, a másik kevésbé. Azt sem hagyhatjuk szó nélkül, hogy a művészek sohasem tárhatták volna fel elegendő hűséggel és erővel a falun végbemenő sokrétű folyamatokat, hogyha nem tekintettek volna bele a paraszt lelkivilágába, s nem mutatták volna meg, hogyan küzdöttek ott egymással mindezek az ellentmondásos tendenciák, amelyek közül a földesúri rend restaurálásától való félelem bizonyult a döntőnek.

Hogyan nyilvánul meg a „pontos tényrögzítés" elmélete a gyakorlatban? Egy filmrendező példáját említem, Dziga Vertovét. Minden valószínűség szerint

tehetséges ember, de első filmjének *(A világ egyhatoda)* alkotásakor a LEF nézeteihez híven mellőzött mindenféle filozófiát, és a világ egyhatoda helyett olyan eklektikus adathalmazt, olyan felületes zűrzavaros tényközlést produkált, hogy semmi nem kerekedett az egészből, csak egy unalmas film, amelyet a bemutató utáni napon már le is kellett venni a műsorról. A LEF hívei szívesen hivatkoztak Eszfira Sub nagyszerű filmjeire, amelyek régi, háború előtti filmek montázsai. Csakhogy a LEF hívei nem látják, hogy Sub a művészet útját követte, nem pedig a puszta tényrögzítését, mert a tényeket határozott rendszerbe foglalta, kiválogatta közülük a legtipikusabbakat, s ezzel egyszersmind művészi jelképekké avatta őket.

Annak, hogy valaki a tények rabságába kerül, egyszerű oka van: nem tudja és nem akarja megmagyarázni a környező világot: „Le kell jegyeznünk, amit látunk, majd jönnek mások és eligazodnak rajta". Egyébként ez a magyarázata annak is, hogy a LEF hívei, akik metafizikusan elszakítják egymástól a formát és a tartalmat, a forma elsőbbségét hirdetik a tartalommal szemben, mondván: „Az ideológia a formában nyilvánul meg." Az olyan ember, aki képtelen magyarázatát adni a valóságnak, kénytelen-kelletlen arra szorul, hogy a forma terén űzze mindenféle ügyeskedéseit. Meg kell azonban mondani, hogy a LEF híveinek forma-elmélete a gyakorlatban ellentmond a tényrögzítés elméletének, hiszen az új, sosemlátott formák hajhászása közben olyannyira deformálják anyagukat, hogy az elveszíti minden hasonlóságát a valósághoz. E tekintetben a LEF ős-szülője kétségkívül Polutikin uraság nevezetes szakácsa volt, akinek „az volt a főtitka, hogy ki kell vetkőztetni természetes ízéből minden ennivalót; a hús ennek a művésznek a konyháján halízt kapott, a hal gombaízt, a

makaróni puskaporízt; viszont egyetlen olyan sárgarépaszelet sem tévedt a levesbe, melyet nem rombusz- vagy trapézformára szabott volna". (Turgenyev)

Polutikin szakácsa kétségtelenül ős-szülője a formalista iskolának, s a LEF-csoportjának különösen. Csak arra nehéz választ adni, hogyan békítik össze a LEF hívei ezt a módszert a „pontos tényrögzítés" elméletével.

Most pedig vizsgáljuk meg, mi a gyökere a LEF körében tapasztalható „pszichologizmus" elleni lázadásnak.

Hogy kerüljünk mindenféle demagógiát, mindjárt megjegyezzük, hogy e műszóval nem vagyunk elégedettek, minthogy hajdanában a proletárirodalom számára egyáltalán nem megfelelő értelemben használták. Minthogy azonban beszámolóm első részében kifejtettem, hogyan értelmezzük ezt a műszót, semmi szükség arra, hogy a dolog lényegét holmi terminológiai csűrés-csavarással kendőzzük el. N. Csuzsak azt írja: „»Egészséges pszichologizmus« — ez szemenszedett értelmetlenség. Minden pszichologizmus magunkbahúzódást, »belső érzelmeink fogságába jutást« jelent. Az olvasó lefegyverzésére törekvő polgári irodalom nagy előszeretettel űzte is ezt. Az építők osztályának nincs kedvére az efféle felfogás. Elég az »egészséges pszichológizmust» hirdető fecsegésből, elvtársak!"

Másutt pedig így ír:

„A pszichológizmus a »tudatos» alárendelése a tudatalattinak az emberben..."

És végül így:

„Megkockáztatva, hogy kihívom magam ellen a pszichologizálók haragját, azt mondom, hogy minél jobban állnak a dolgok e téren, annál rosszabb. Minél erősebb pszichologizálásában a proletár író, annál ártalmasabb, vagyis annál misztikusabb, és megfor-

dítva: minél »riportszerűbben« dolgozik a montázskészítő író, aki dialektikusan összekapcsolja a tényeket (ez aztán istenigazában dialektikus kifejezés! azt hihetné az ember, hogy tehervagonokról van szó! — A. F.), annál szabadabb az olvasó agya mindenféle ködösítés bódulatától, s annál könnyebb ellenőrizni az írót."

Hogy szélesen kifejtett formájában álljon előttünk ez az egész „vasbeton" elmélet, nem mellőzhetjük el Tretyakov szavait sem:

„A harmadik ellenség a passéisták vonzódása az ember »bensejéhez«, emócióihoz, ösztönéletéhez, szemben (?) a racionális emberrel, a józan értelem, az intellektus emberével."

Érezhetik, hogy ebből az elméletből valami furcsán ismerős fuvallat árad felénk. S ez érthető is: ezúttal az a metafizikus kettészakítás és szembeállítás, amely az értelmet az érzéssel, a tudatosat az ösztönössel, a racionális embert a „benső" emberével, a csupasz gondolkodó gépet az „elsődleges pszichikai erővel" állítja szembe, egy másik formájában áll előttünk.

A LEF hívei is ebből a kettészakításból és szembeállításból indulnak ki, de szemben az „irracionalistákkal", akik a „póre benső" előtt hajbókolnak, holmi „pőre számításért" és „pőre értelemért" törnek lándzsát.

De vajon gondolnak-e arra ezek a „vasbetonból formált" LEF-pártiak, hogy legádázabb ellenségeikkel — az „irracionalistákkal" együtt — egy és ugyanazon helytelen premisszából indulnak ki?

Hogy pedig ez így van, arról kitűnően tanúskodnak a LEF híveinek alábbi megnyilatkozásai:

„Az idő halad, a tudomány fejlődik... Fokozódik a specializálódás az ideológia területén. Az ideológia kialakítása, a szociális irányelvek kimunkálása a társa-

dalomtudományi elemzés és szociálpolitikai cselekvés bonyolult apparátusát követeli meg... Az írói problémák köre mindjobban összeszűkül, még egy-két lépés, és az írónak semmi tennivalója sem marad a „tanítás" vonalán: a tudomány embere, a technika embere, a mérnök, az anyag és a társadalom szervezője áll arra a helyre, ahol kevéssel ezelőtt még látni lehetett az élet utolsó tanítómesterének koponyáját." (Tretyakov.)

És végül:

„A tanácskozás helyesnek tartja a termelési szemléletnek azt a dialektikus elmélyítését és kiigazítását, amelyre 1923-ban került sor: »A mának oly szükséges eszmék építése nem különbözhet az anyagi dolgok építésétől«."

Ki ne látná, hogy a lelkes „racionalisták" és „az anyag szervezői" minden ellenkező felfogás ellenére is nyakába borulnak itt az egyik legalantasabb „irracionalistának", az „elsődleges pszichikai erő" hívének — Hendrik de Mannak. A LEF hívei százszázalékosan elfogadják de Man „elméletét" a megismerés két „módszeréről" — a „mechanikai módszerről" és a „pszichológiai módszerről". Százszázalékosan elfogadják de Man vulgáris mechanikus elképzelését a marxizmusról mint olyan tudományról, amely a „holt anyag", a technika „istenséggé emeléséből" indul ki, mivel ennek fejlődésére alapult, „épül" vagy „formálódik" a megfelelő „apparátusokban" a világ racionális megismerése.

„A mának oly szükséges eszmék építése nem különbözhet az anyagi dolgok építésétől!..."

Vajon nem volt-e igazam akkor, amikor azt mondottam, hogy a LEF ultra-forradalmi terminológiája mögött ugyanabból a bugyorból való ördögök másik fajtája rejtőzik?

Mi az objektív értelme annak a lázadásnak, amely-

lyel a LEF szembeszáll a pszichologizmussal, az eleven emberrel? A LEF hívei a forradalom előtti, kispolgárság ellen hadakozó, de eléggé elvtelen és individualista hangulatú, bohém értelmiség köreiből kerültek ki. A proletariátus forradalma megsemmisítő csapást mért a régi társadalom kispolgárára, s magával ragadta ezt az értelmiségi csoportosulást is, amelynek nem volt veszítenivalója.

A forradalom első időszakában a LEF hívei alkották úgyszólván az egyetlen csoportot, amely a művészet területén tevékenykedett, és ezen a talajon alakították ki elméletüket, miszerint az ő művészetük a lehető legújabb, legharcosabb proletárművészet. Ámde amikor a forradalom az új szakaszba, az építés szakaszába lépett, kiderült, hogy a LEF és a forradalom törekvései között igen nagy ellentmondások vannak. A LEF hívei nagy válságot éltek meg, majd ismét felbukkantak, „racionalista" elméleteiket csupán felfrissítették és az új szakaszhoz alkalmazták. Míg a forradalom első időszakában a LEF hívei forradalmi szerepet játszottak, addig most — aszerint, hogy menynyire ragaszkodnak majd „új" elméleteikhez — a szovjet kispolgárság szócsövévé válhatnak. Kinek kell manapság az efféle elmélet: félre a pszichológiával (kinek mi köze a bensőmhöz!), nincs szükség semmiféle filozófiára, semmiféle esztétikára, ezek csak afféle polgári előítéletek, csak a szemednek és az ujjaidnak higgyél — ugyan kinek kell manapság az efféle vulgáris materialista elmélet? Bármennyit koptassák is a LEF hívei a szörnyűmód forradalmi szavakat, bármiféle nemes szubjektív óhajok lángoljanak is bennük, az efféle elmélet objektíve manapság csakis az ágaskodó új szovjet kispolgárságnak kell. Kell-e ezek után mondanom, hogy ez az út nem lehet a proletárirodalom útja?

Akik akaratlanul is a LEF szövetségeseivé válnak

A *Krasznaja nov*ban egy tanulmánya jelent meg V. Fricsének *A racionalista emberábrázolás védelmében* címmel. Fricse azt a fontos feladatot tűzi maga elé, hogy harcba szálljon a „tudattalan" istenséggé emelésével, a freudizmussal. Csakhogy ebben a harcban, sajnos, az ember és az emberi lelkivilág LEF által képviselt értelmezésébe téved. Így például, elemzi V. Bahmetyev* *Martin bűne* című regényét, s annak egyik hőséről, — Tuljakovról — a következőket mondja:

„Ebben a tősgyökeres proletárban és pártemberben az osztályöntudat nyomtalanul elnyelte és maga alá rendelte a »biológiát« és a »tudattalant«... Az író, amikor az ipari korszak tőrőlmetszett emberét és főként a tőrőlmetszett proletárt, sőt mi több, az öntudatos pártembert ábrázolja, nem értelmezheti másképp lelkivilágukat, mint »racionalista módon«. Az egész ipari kultúra, az indusztrializmus, s éppígy annak legfelsőbb formája, a szocializmus, velejéig »racionalisztikus«. A technika, a szervezés, a pártkollektíva, a tudományos törekvés — a szocialista kultúrának mindezen vonásai racionalizálják az életet, s vele együtt az ember lelkivilágát is, megszervezik a szervezetlent, legyőzik a »természetet«, alárendelik maguknak a tudatot, és minimumra csökkentik a »biológiát«, a tudaton kívüli indulatokat, a tudattalan hatalmát."**

Fricse itt elsősorban azt a hibát követi el, hogy azonosítja a „biológiát" és a „tudattalant". Ez helytelen,

* Bahmetyev, Vlagyimir Matvejevics (1885—) — orosz-szovjet író.

** *Krasznaja nov*, 1928. 1. szám, 243—244. old. (oroszul).

hiszen mint ismeretes, tudatalattiak lehetnek a legmagasabbrendű társadalmi ösztönök, amelyeket semmi szükség „a minimumra" csökkenteni; egyáltalában a tudattalan szférájába, mint ismeretes, átmegy sok azelőtt tudatos elem, és ez a folyamat megfordítva is érvényesül. Másodszor, hol talált Fricse ilyen „tőrőlmetszett proletárt", akinek az osztályöntudata lenyelte (s ráadásul „maradéktalanul") a biológiát és a tudattalant? Hogyan értsük ezek után Lenin szavait arról, hogy a munkásokban még erősen él a tőkés társadalom hagyományos pszichológiája? Talán azt akarja mondani Fricse, hogy a szocialista emberből eltűnik majd a „biológia" és a tudattalan?

Ez megint csak nem így van.

Mi legyen akkor például a szépérzékkel?

„A hasznot az értelem ismeri meg, a szépséget a megfigyelőképesség. Az első területe a józan számítás, a másodiké az ösztön."

Igaza van-e itt Plehanovnak? Úgy vélem, igaza van. De ha a jövő emberében a tudat elnyeli (s ráadásul „maradéktalanul") az ösztönöket, akkor az ember meg lesz fosztva a szépérzéktől. Fricse nem látja, hogy miközben védelmébe veszi a művészetet a freudizmussal szemben, mellékesen felszámolja magát a művészetet.

Ehhez az ultra-racionalista vonalhoz csatlakoznak a mi balos gyászvitézeink is.

G. Lelevics például cikket írt a proletárlíráról, amelyben elemzi a következő esetet: a proletárköltőben olyan hangulatok támadnak fel, amelyeket dekadenseknek mondhatunk, melyek nem felelnek meg a proletariátus érdekeinek. Minthogy többé-kevésbé tartós hangulatokról van szó, amelyek kihatással lehetnek a költő munkásságára, az ilyen hangulatoknak nyilvánvalóan tőlünk idegen társadalmi gyökerei vannak. Bármely marxistának azt a következtetést

kell levonnia, hogy ebben az esetben, lényegét tekintve, vagy nem proletárköltővel, vagy idegen befolyás alá került költővel, vagy a proletariátustól eltávolodó poétával van dolgunk. Lelevics véleménye szerint, az ilyen költőnek „egy ideig" nem szabad őszintén írnia (Lelevics pontosan így fogalmazza meg ezt), véka alá kell rejtenie, titkolnia kell valódi hangulatait „a proletariátus érdekében". Vajon mit szülhet az efféle elmélet az olyan Molcsanov-féle poétákon kívül, akik ma így rímelnek: „Harcra, harcra, csapj az antantra", holnap meg így: „Aki elfáradt, annak szent joga, hogy pihenjen a csendes partokon"? — Vajon mit szülhet az ilyen elmélet efféle álforradalmi vers-mázakon kívül? Lelevics módszere szerint már holnapra eltűnne országunkban minden nem-proletár költő — valamennyien „proletár"-költőkké alakulnának át. Ostoba, antimarxista, művészetellenes elmélet ez! Elvtársak, lehetetlen nem-őszintén írni és mégis művésznek maradni, lehetetlen, mert a művészi alkotás a környező valóság átszűrése a művész lelkivilágán, amihez a művész nagy pszichikai erőfeszítése szükséges. A pszichikai erő ilyen megfeszítése nélkül nincs művészi alkotás, legfeljebb hamis versezetek tehetségtelen összetákolása. Azt az elméletet, amely szerint lehetséges pőrén értelmi, „racionalisztikus" alkotás, azoknak a gyatra értelmiségieknek maga-megnyugtatására hozták létre, akiknek a proletariátushoz való viszonyában szemlátomást belső bajok vannak. Csakhogy a proletáríró, aki az ilyen (és ehhez hasonló) program szerint dolgozik, nem lehet sem proletár, sem író.

Ámde szerencsére a proletárírók nem szorulnak rá az efféle programokra.

Ilyen módon, sorra vettük a szovjet irodalom fejlődésének másik vonalát is, amelyet „racionalista" vonalnak neveztem. Ez az út, természetesen, ugyan-

csak nem lehet a mi országútunk. Olyan „jelzőoszlopok" ezek, amelyeket kívülállók állítanak nekünk és holtbiztosan eltévedünk, ha „hiszünk" nekik.

A gyatra értelmiségiek a munkásról

Most már csak egyetlen kérdést kell megvilágítanom, mégpedig a mi „balfrontosaink" között mostanában virágzó elméletek egyikét, nevezetesen azt: kit kell ábrázolnunk. Az elmondottakból látták, hogy a mi kérdésfelvetésünk az emberek bemutatását illetően főként arra irányul: hogyan, milyen szemszögből, milyen világnézet fényénél kell írni, nem pedig arra: mit írjunk és hogyan. De mindig hangoztattuk, hogy a mai proletárirodalomban igen gyengén állunk korunk főhősének: a munkásnak a megmutatásával. Ennek az a magyarázata, hogy a tősgyökeres proletariátus képviselői még nem áradtak be az úgynevezett „nagy" vagyis a művészetileg érett irodalmat alkotók körébe. A proletárirodalom, pontosabban az a része, amely többékevésbé magas művészi színvonalon áll, a munkásosztálynak csupán egyes képviselőit tarthatja számon soraiban, s igen gyéren. A munkásosztályból felnövekvő sok új tehetséget vontunk sorainkba, de még nincsenek eléggé birtokában az írói mesterségnek. A proletárirodalom mai legjobb erői nagyrészt a kommunista értelmiségből valamint a munkásosztályhoz és annak élcsapatához hű parasztságból és alkalmazottakból kerültek ki. Így teljesen érthető, hogy a pártos bolsevik írók ábrázolásában az értelmiségi vagy alkalmazott párttag inkább szerepel, mint a kommunista munkás, a parasztságról többet és jobban írtak, mint az ipari dolgozókról. De teljesen hamis álláspon-

tot foglal el az, aki aszerint, hogy ki a mű hőse, munkás-e vagy értelmiségi, meg akarja határozni egy adott irodalmi csoport vagy az egyes művek osztálylényegét. Márpedig ezt a hibát követik el a mi látszat-baloldali kritikusaink, köztük Ligyija Toom elvtársnő. aki ezt írja:

„Tegyük fel, hogy a mi munkásolvasónk, egy komoly, gondolkodó átlag-munkás, érdeklődni kezd a proletárirodalom iránt. Elolvassa például Csumandrin* *Rokonok* című könyvét, és ott olvashat az üzemi bizottság elnökéről meg a feleségéről, a nőtanács bizalmijáról (mind a ketten párttagok). »Érdekes történet« — mondja, de aligha helyesli a hősnő lépéseit. Aztán kezébe kerül Nyikiforov *A lámpa alatt* című munkája, Begak *Felesége*, Sztrelnyikova *a 312-es ügye*, Szemjonov *Natalja Tarpovája* stb. És mit lát? Azt látja, hogy ezeknek a műveknek a hősei valamennyien »rangos« emberek, legalábbis »generálisok« vagy »államtanácsnokok« vagyis feltétlenül funkcionáriusok vagy magas beosztású specialisták... Vajon hogyan szemléli ezt a jelenséget (azt, hogy a proletárirodalom hőseinek sorában csupán »generálisokat« láthat) a munkásolvasók tömege, amely túlnyomó többségében nem funkcionáriusokból áll? No persze, nem rendez tiltakozó röpgyűléseket! De vajon magáénak mondhatja-e az efféle irodalmat? Gondolhatja-e, hogy ez az irodalom az ő hangulatait, érzéseit fejezi ki? Persze hogy nem."

Ezzel a „persze, hogy nem"-mel szállunk vitába. Mi magunk is fáradhatatlanul hangoztatni fogjuk, hogy a proletárirodalom még alig-alig mutatta meg a mai munkást, holott ez a mi irodalmunknak egyik legkomolyabb feladata.

* Csumandrin, Mihail Fjodorovics (1905—1940) — orosz-szovjet író.

Csakhogy például Borisz Pilnyák *Gépek és farkasok* című regényében az egyik főszereplő munkásember, Andrej Kozsuhov, aztán ott látjuk még Kukuska művezetőt meg egész sor más munkásfigurát — s mégsem mondhatjuk, hogy ez a regény proletár mű. Az a fontos ugyanis, hogy az író milyen szemszögből világítja meg anyagát, nem pedig az, hogy miről ír. Elképzelhető-e, hogy egy proletárművész egy „nepman" ábrázolását válaszja témájául? Elképzelhető és szükséges. A nepmant ábrázolhatjuk a proletariátus szemszögéből, és ha a proletárművész így ábrázolja, vajon miért ne volna írása igazi proletár alkotás, s vajon miért ne mondhatná az ilyen művészt a munkásosztály a magáénak? Aztán meg teljesen helytelen volna, ha a proletárművészek figyelmét *csakis* a munkás ábrázolására összpontosítanánk. Hiszen ez éppen annak a „céhszellemnek" volna a megnyilvánulása, amelyről a szépirodalom kérdéseiről hozott Központi Bizottsági határozat is szól. E határozat azt követeli, hogy az írók az élet jelenségeit a maguk teljes bonyolultságában fogják át. Nem egy műhely, nem egy gyár irodalmára van szükségünk, hanem egy hatalmas, harcoló osztályéra, amely magával ragadja e harcban a parasztságot és az ország minden középrétegét. Leninnél döntő fontosságú sorokat találhatunk erről:

„Aki a munkásosztály figyelmét, megfigyelőképességét és öntudatát kizárólag vagy főként a munkásosztályra irányítja, az nem szociáldemokrata, mert a munkásosztály önmegismerése elválaszthatatlanul összefügg azzal, hogy a modern társadalom *valamenynyi* osztályának kölcsönös viszonyáról alkotott elméleti... sőt helyesebben: nem is annyira elméleti, mint inkább a politikai élet tapasztalatai alapján kialakult fogalmai egészen világosak legyenek... A munkásnak, hogy szociáldemokrata legyen, világosan kell

látnia a földbirtokos és a pap, a magasrangú hivatalnok és a paraszt, a diák és a lumpenproletár gazdasági természetét, társadalmi és politikai arculatát, ismernie kell erős és gyenge oldalait, el kell igazodnia azoknak a közkeletű frázisoknak és legkülönfélébb alakoskodásoknak a labirintusában, amelyekkel minden osztály és minden réteg önző szándékait és igazi »bensőjét« leplezi.*

Lenin a szociáldemokratákról beszél, de láthatják, hogy szavait teljes egészében alkalmazhatjuk a proletárírókra is. Nem proletáríró az, aki a munkásolvasó figyelmét csakis a munkásokra összpontosítja. Lenin a különböző rétegek gazdasági természetéről és társadalmi-politikai arculatáról beszél, mi hozzá tehetjük; nekünk fontos a földesúr, a pap, a mezítlábas csavargó, a diák, a főhivatalnok, a paraszt lélektani arculata is.

Vegyék szemügyre a többi között Ligyija Toomnak a munkásokról szóló következő szentenciáját:

„Közöttük mindenki egyszerű, egyiküknek sincsenek »bonyolult« lelki érzelmei, és róluk írva nem eresztheti szabadjára tollát a »finoman boncoló proletár-pszichológus«."

Éppen ez a baj, kedves, „szörnyen bonyolult" Ligyija Toom! A kultúrforradalomnak éppen az a fő feladata, hogy az „egyszerű" munkást, akit elnyomva tartottak a rabszolgaság hosszú évtizedein keresztül, most magasabb fokra emelje, műveltté tegye, megtanítsa, hogyan válhat az „üzemi bizottság elnökévé", a „nőtanács bizalmijává", művésszé és a gazdaság irányítójává.

Viszont Ligyija Toom éppen azt emeli eszménnyé, ami maradi, ami primitív, ami tunya a munkás lelkivilágában.

* *Lenin művei.* 5. köt. Szikra 1953. 428. old.

Ahhoz, hogy a hamis nézetek és elméletek közepette fenn hordozhassuk az új dialektikus materialista irodalmi iskola zászlaját, tanulnunk kell. Mégpedig elsősorban magától az élettől.

A könyvekből való tanulás egyes köreinkben olyan formákat öltött, hogy némelyek még verseket is írnak saját tanulmányi előmenetelükről. S miközben a művészek az efféle verseket írják, körös-körül pezseg a hatalmas, vérbő, sokrétű élet, amelyet végre ábrázolni kellene a proletárirodalom lapjain. Másrészt, amikor felvetjük a régi irodalmi örökség elsajátításának kérdését, gyakran megfeledkezünk arról, hogy a proletárművésznek a maga új, sajátos szavát kell kimondania az irodalomban, és új módon kell ábrázolnia az életet, ahogy még nem ábrázolta és nem ábrázolhatta a régi idők egyetlen más művésze sem.

Irodalmi tanulásunkban elsősorban a realista klaszszikusokhoz kell fordulnunk. Ez érthető is: mi a múlt olyan nagy irodalmi csúcsokat jelentő művészeire vetjük szemünket, akik ha korlátozottan is, a polgárság és a nemesség lehetőségeihez képest, a lehető legnagyobb mértékben közelítették meg a valóság objektív ábrázolását. Ennek alapján azonban másfajta túlkapások tapasztalhatók nálunk: egyesek elfelejtik, hogyha az embernek a maga mondanivalóját kell kifejezésre juttatnia, akkor tanulása nem merülhet ki a műfogások mechanikus átvételében. Hiszen azoknál az íróknál meghatározott tartalom teremtette ezeket a műfogásokat, s ezt a tartalmat meghatározott társadalmi feltételek szülték. A klasszikus írót úgy kell tanulmányoznunk, hogy megtaláljuk a valóság megismerésében alkalmazott fő művészi módszerét, s a kapcsolatot e módszer és írói műfogások között —, hogy megtalálhassuk saját módszerünket és saját mű-

fogásainkat. Ebből a szempontból azonban nemcsak az irodalom realista irányzata adhat lökést a múlt örökségéből a proletárművész munkájához. Nem szabad elfelejtenünk, hogy különböző egyéniségek foglalnak helyet a proletárírók soraiban, s így többünknek sokat nyújthatnak a múlt nem-realista irányzatai is — az antitézis elve alapján. Én igyekeztem a matérializmus útját követni saját munkásságomban, de nemegyszer hangsúlyoztam, hogy sok felfedezést tettem nem-realista művészek, más irányzatok képviselőinek tanulmányozása során — éppen az antitézis elve alapján. Természetesen ahhoz, hogy a művész valóban meg tudja formálni az új konkrét anyagot, s úgy tudja kifejezni, hogy a világ teljes igényű képét adja —, ahhoz fejlett világnézettel kell rendelkeznie. A világnézet kialakítása nem akadályozza az irodalmi tanulmányokat, hiszen bármelyik kezdő írót, munkás-levelezőt sem lehetne rávenni arra, hogy Kovalenko tankönyve mellett gubbasszon és csak aztán vehesse kezébe Turgenyevet, hogyha csakugyan megvan benne az írás igénye, ha csakugyan buzog benne az elfojthatatlan tehetség. Csak a mi ultra-balosaink táplálkoznak örökké ilyen Kovalenko-féle aszkétikus, böjti étellel. De ezt hadd egyék csak ők. A proletáríró csak akkor fog fejlődni, ha mindenre kiterjedően fejleszti a maga lelkivilágát sok-sok igénye, szükséglete szerint, s ha életének egyetlen percében sem feledkezik el a munkások és parasztok milliói-ról.

A felületesség ellen

(Válasz Szemjonov elvtársnak)

„Mélyenszántó bölcsessége itt is, mint mindig, csak abban áll, hogy a felszín porfelhőit látja, s erről a homályról fennhéjázóan úgy beszél, mint ami titokzatos és jelentékeny".
(Marx „A tőke", III. k. Szikra, 1951, 401. old.)

1

Feltétlenül üdvözölnünk kell azt a tényt, hogy a *Revolucija i kultura* című folyóirat oldalain bíráló cikk* jelent meg „a proletárirodalom alkotói útjait" illetően a kongresszusunkon elhangzott tételekről. Kétségtelen, hogy a művészi és különösen az irodalmi alkotás kérdéseit marxista megvilágításban még nemigen dolgozták fel. Vitathatatlan az is, hogy nekünk, a Szovjet Proletárírók Országos Szövetsége munkatársainak, akik magunk is az adott területen (és más téren is) a tanulás kezdeti fokán állunk, nincs még elegendő elméleti erőnk, és szervezetünk nem gyűjtött még elegendő gyakorlati tapasztalatot ahhoz, hogy megoldjuk ezeket a kérdéseket. Az irodalmi fej-

* M. Szemjonov *A proletár irodalom alkotói útjainak kérdése a Proletárírók Országos Kongresszusán. Revolucija i kultura*, 1928. 11. szám.

lődés szükségletei azonban, még sokkal inkább, mint a többi területen, túlnőnek azokon a kereteken, amelyeket ki tudunk elégíteni. Elkerülhetetlen, hogy itt hibákat el ne kövessünk.

Itt a kultúrforradalom egyik ellentmondásával van dolgunk, amikor a tömegek mind jobban bekapcsolódnak olyan „távoleső" területek életébe, mint amilyen az irodalom is; s bár a párt irányítja ezt a mozgalmat, de még nincs módja arra, hogy többé-kevésbé jelentékeny elméleti erőket küldjön erre a vonalra. Ezen a területen tehát minden segítőszándékot hálásan kell üdvözölnünk.

Sajnos, Szemjonov elvtárs cikke egyrészt gyenge, másrészt aligha vezeti őszinte segítőszándék. Szemjonov elvtárs attól sem riadt vissza, hogy önkényesen kiforgassa beszámolóink javítatlan gyorsírói jegyzőkönyveit. Ha figyelembe vesszük, hogy ezeket a gyorsírói feljegyzéseket sehol sem publikálták, vagyis Szemjonov cikkének olvasója nem ellenőrizheti, hogy helyesek-e az idézetek, hogy az előadóknak tulajdonított gondolatok vajon nem Szemjonov kitalálásai-e, akkor Szemjonov kritikai módszerét egyszerűen lelkiismeretlennek is nevezhetjük.

Figyeljük meg, hogyan interpretálja és mint vonja kétségbe Szemjonov elvtárs beszédeink fő gondolatait.

„Így Libegyinszkij beszédében a fő kérdés a művészetnek a valósághoz és az appercipiáló tudathoz való viszonya volt..."

Tegyük fel, hogy Jurij Libegyinszkij beszámolójában valóban ez volt a fő kérdés. Hogyan oldja meg ezt a kérdést? Szemjonov egész sor töredékes idézetet szakít ki értelmetlenül a beszámoló javítatlan sztenogramjából és azt állítja, hogy Libegyinszkij szerint „valamennyi kor és nép művészete mindig akként tárta fel a valóságot, amilyen az a maga valójá-

ban". Libegyinszkij rendszere szerint — hangoztatja Szemjonov — mindenféle művészet mindig az ember és a valóság igazi viszonyát tárja fel.

Amikor az ellenfélnek ilyen analfabéta kijelentéseket tulajdonítanak, az olvasóban önkénytelenül is felmerül a kétely: érdemes-e egyáltalán vitatkozni vele? Csakhogy Szemjonov pontosan olyan ellenfelet gondol ki magának, amely megfelel saját erőinek. Ráerőszakolja Libegyinszkijre a fentebbi naiv tételt, és aztán a homályos kioktatások egész özönét zúdítja rá, mindezt egy kezeügyében levő tankönyből kölcsönözve: „Sohasem szabad szem elől téveszteni, hogy a művészet mindig ennek a valóságnak az alkotás *sajátos* formájában megjelenő, specifikusan osztály-jellegű tükrözése volt"; „ezeknek a folyamatoknak magyarázatát abban a társadalmi törvényszerűségben kell keresni, amely alapjukul szolgál"; „elsősorban is, a művészet az empirikus valóság talaján sarjad ki, s emellett egy pillanatra sem szabad elfelejtenünk, hogy a szociális valóság osztály-valóságot jelent".

Természetesen kitörő örömmel kell fogadnunk mindezeket a szenzációs felfedezéseket, amelyekről szegény analfabéta Libegyinszkij persze mit sem sejtett. Kedves Szemjonov elvtárs! Azt az aranyigazságot, hogy az osztálytársadalomban nincsen osztályon kívüli művészet, már régen felfedezték. Méghozzá sokszor esztendővel ezelőtt fedezte fel a bolsevik körökben nem éppen ismeretlen Marx Károly és Engels Frigyes. Csakhogy ők megértették, hogy ez a felfedezés még nem meríti ki a művészet kérdéseit, hanem éppen ellenkezőleg, az ilyen álláspontot elfogadó ember előtt (márpedig ez az álláspont teljesen vitathatatlan, valamennyien elfogadtuk és száz meg száz deklarációban és tézisben leszögeztük) a legfőbb nehézségek tárulnak fel a művészet sajátosságainak, specifikus tulajdonságainak tanulmányozása közben,

amelyek a művészet területét minden más felépítményi jelenség területétől megkülönböztetik. „A nehézség nem annak megértésében rejlik, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz fűződik. A nehézség annak megértésében áll, hogy számunkra még műélvezetet nyújtanak és bizonyos vonatkozásban mértéket és elérhetetlen példaképet jelentenek." Ha valaki olyan vulgárisan értelmezi a marxizmust, mint Szemjonov, az nem magyarázhatja másként Marx itt kiemelt gondolatát, mint „idealista" nyelvbotlásnak, hiszen miféle „mértékről" és „elérhetetlen példaképről" beszélhetnénk, ha az ókori Görögország művészetét is meg nem ismételhető társadalmi viszonyok határozták meg?

Az a kérdés, amelyet Szemjonov csak mellesleg említett, majd hogy nem egy mellékmondatban, futólag szólva a művészetről mint az „alkotás különleges formájáról", számunkra, proletárírók számára, akik nem a politikai alapismeretek tankönyvét dolgozzuk ki, hanem a művészi alkotás módszereit, s akik arra törekszünk, hogy a művészi alkotás pszichológiáját ragadjuk meg, akik a művészet különösségét, specifikumát marxista világnézetünknek megfelelően tanulmányozzuk — ez a kérdés központi kérdésnek számít.

Szemjonovnak elég éles volt az emlékezete ahhoz, hogy idézze ezt a valahol hallott tételt: „A művészet éppen ott kezdődik, ahol az objektív valóság határozott *osztály*szemszögből (köszönjük a kioktatást, Szemjonov elvtárs!) prizmán áttört tényei *specifikus* kifejeződésben jutnak visszatükrözésre a társadalmi lelkület *különös* formáiban — képek rendszerében".

Csakhogy ez a mi számunkra is vitathatatlan köz-

* Marx *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához.* Marx—Engels *Művészetről, irodalomról,* Szikra 1950. 28. old.

BALRÓL JOBBRA: A. FAGYEJEV, V. LEBEGY-EVKUMACS, K. FEGYIN
(1944)

hely, s a kérdés lényege csak ezen túl kezdődik. Arról, hogy a művészet „képekben való gondolkodás", sok-sok évvel ezelőtt sokkal termékenyebben szólott például Hegel. De arról, hogy minden „képekben való gondolkodás" művészet, nem beszélt és nem is beszélhetett. Bennünket, proletárművészetet teremtő írókat (ha még egyelőre gyengén és tökéletlenül is alkotunk), elsősorban az a kérdés foglalkoztat, hogy abból a száz meg száz, ezer meg ezer „képből", amely nemcsak a művészben, hanem a művészettel semmiféle viszonyban nem levő minden más emberben is kialakul az adott osztályon belül (emellett minden ember a maga módján gondolja át és fejezi ki ezeket a képeket, s ugyancsak „egy határozott osztály szemszögéből", de ebből a „valahogyan"-ból még semmiféle művészet nem keletkezik) — tehát a képeknek ebből a tömkelegéből melyek azok a képek, amelyeket a művész *úgy* appercipiál és teremt újra, hogy művészet, vagyis a „képekben való gondolkodás" legmagasabb formája keletkezik? Milyen sajátosságok különböztetik meg e tekintetben a művészt saját osztályának más, ugyancsak „képekben gondolkodó" s művésszé mégsem váló tagjaitól? Milyen úton megy végbe ezeknek a képeknek az összegyűjtése, rendszerezése, általánosítása a művész fejében, világnézetének megfelelően, olykor pedig azzal szemben, amit világnézetének tart? Mi különbözteti meg e tekintetben a proletariátus művészét más osztályok művészétől? Milyen osztályoknak a fejlődés mely fokán kialakult alkotói tapasztalatát használhatja fel a legnagyobb haszonnal, sajátíthatja el és alakíthatja át a proletár irodalom saját irodalmi módszerének kialakítása során?

A Szovjet Proletárírók Országos Kongresszusán elhangzott beszédek, s a többi között Libegyinszkij beszámolója, ezeket a kérdéseket vetették fel fő kérdésekként, nem pedig azokat, amelyeket Szemjonov

agyalt ki. Libegyinszkij semmi affélét nem mondott és nem mondhatott, amit Szemjonov felró neki.

A művészi alkotás alapját alkotó mely sajátosságokra összpontosította figyelmét Libegyinszkij?

Először, arra a sajátosságra (amely még nem teremt művészetet, de amely elidegeníthetetlen tulajdonsága annak), hogy a művészet a világot mintegy a valóságból szerzett közvetlen benyomások formájában reprodukálja. Néhány elemi magyarázattal kell szolgálnunk. Magától értetődik, hogy közvetlen benyomások a szó betű szerinti értelmében nincsenek, mivel az ember az objektívan létező világot érzékszerveinek segítségével appercipiálja. Ugyanígy, a művészet közvetlenségének semmi köze sincs a fülemüle énekéhez, hiszen az előbbi a társadalomban élő ember igen bonyolult pszichikai és más irányú tevékenységének terméke. A művészet képeinek arról a *látszólagos* közvetlenségéről van itt szó, amely az ezeket a képeket appercipiáló emberben azt az illúziót kelti fel, mintha mindezt ő maga látná, érzékelné, hallaná, élné át az életben. Ezeknek a benyomásoknak a jellegét, közvetlenségük fokát, a műben való sűrítésüket (vagyis éppen azt, ami az egészet alkotja), a valóság ilyen vagy olyan anyagának kiválogatását természetesen, a művész osztálylényege, világnézete határozza meg, s ezek mélységesen különböznek egymástól. Viszont a közvetlenség, pontosabban a közvetlenség *látszata* valamilyen mértékben minden műalkotásra jellemző, másként elveszítené műalkotás jellegét.

Ha valaki nem érti meg a művészetnek ezt a sajátosságát, nem értheti meg Marx itt következő gondolatmenetét, amely azt világítja meg, milyen „bizonyos vonatkozásban" jelent „mértéket és elérhetetlen példaképet" a görög művészet:

„A férfi nem válhat újra gyermekké, csak gyerekessé. De nem gyönyörködik-e a gyermek ártatlansá-

gában, és nem kell-e magának is egy magasabb fokon arra törekednie, hogy a gyermek igazságát reprodukálja? Nem a gyermeki természetben éled-e fel minden korszak sajátos jellege a maga természetes igazságában? Miért ne volna az emberiség történelmi gyermekkorának, melyben a legszebben bontakozott ki, mint soha vissza nem térő fejlődési foknak, el nem múló varázsa? Vannak neveletlen gyermekek és koravén gyermekek. A régi népek közül sokan tartoznak ebbe a kategóriába.

Normális gyermekek a görögök voltak. Művészetük varázsa nem áll ellentétben a fejletlen társadalmi fokkal, amelyen létrejött. Sokkal inkább annak eredménye, és elválaszthatatlanul azzal függ össze, hogy a kezdetleges társadalmi feltételek, amelyek között létrejött és egyedül jöhetett létre, soha vissza nem térhetnek."*

Elképzelhetjük, mennyit szószátyárkodott volna össze Szemjonov aki megtanulta a művészet osztályjellegét hirdető igazságot, de képtelen alkalmazni ezt az igazságot azon a területen, amelyre a fejét adta — mennyit szószátyárkodott volna Marx fenti gondolatmenete kapcsán! Holott az ókori Görögország művészei, akik „normális gyermekek" voltak, éppen az ókori Görögország „kezdetleges társadalmi feltételei" talaján, vagyis „az emberiség történelmi gyermekkorában" (milyen „nem-marxista" kifejezés ez, Szemjonov elvtárs!) tudták elérni a világról szerzett benyomásaik lehető legnagyobb közvetlenségét, naivságát, tisztaságát, harmóniáját. Éppen ebben az értelemben jelent ma is mértéket és elérhetetlen példaképet az ókori Görögország művészete. Egyetlen következő

* Marx *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához.* Marx—Engels *Művészetről, irodalomról,* Szikra 1950. 28. old.

kor művészete sem lehetett ennyire naiv, tiszta, közvetlen, hiszen az ilyenfajta társadalmi viszonyok „soha nem ismétlődnek meg" és „a férfi nem válhat újra gyermekké, csak gyerekessé". „De nem kell-e magának is egy magasabb fokon arra törekednie, hogy a gyermek igazságát reprodukálja?"

Az ókori Görögország művészete műélvezetet nyújt még számunkra, vagyis megőrizte képeink közvetlenségét a mi érzékelésünk számára is. Sok olyan műalkotás van, amely a maga korában műélvezetet nyújtott, de a mi érzékelésünk számára elveszítette közvetlenségét — és ennek megfelelően a mi szemünkben elveszítette műtárgy-jellegét és csupán a művészettörténet kincsévé vált. A hanyatló osztály hanyatló művészetének némely jelensége (például a kubizmus) elveszíti az általa tolmácsolt benyomások mindenféle közvetlenségét, az élet bármiféle illúzióját (és elveszíti azt még a maga kora számára is), s ennek megfelelően elveszíti műalkotás jellegét. Sőt, a felfelé ívelő osztályok egyes íróinál is előfordult, hogy a valóság reprodukálásának közvetlen formáját nagymértékben sémával és fontolgatásokkal helyettesítik, és műveik ennek megfelelően kívül kerülnek a művészet határain.

Ez tehát a művészet egyik sajátossága, amelyről Libegyinszkij beszél, s amelyet Szemjonov egyáltalában nem vett észre, mert nem értette meg annak a területnek specifikumát, ahol tanításra adta a fejét.

Másodszor, Libegyinszkij a művészetnek arra a sajátosságára összpontosította a figyelmét, hogy a művészet nem minden és nem mindenfajta valóságból eredő benyomást reprodukál (mégha tipikus is), amely a művészt adott társadalmi természete és világnézete szerint érheti, hanem csupán azokat reprodukálja közülük, amelyek a legmélyebbek, a leginkább meg vannak tisztítva a közkeletű, közönséges jellegtől,

vagy valamilyen más formában rugaszkodik el ezektől a közkeletű, „megszokott" benyomásoktól, átformálja őket.

Szemjonov különösen ezt a tételt vette célba. „Először is — írja —, helytelen a »mindennapos banális ítéletek« metafizikus szembeállítása a művészettel, mivel korántsem mindig állanak ellenséges ellentétként egymással szemben. Tudjuk, hogy a művészet gyakran idealizálja az efféle ítéleteket és maga is ezeknek a »mindennapos ítéleteknek« a talaján jön létre. Másrészt, a művészet ugyanilyen gyakran szembekerül ezekkel az ítéletekkel, s igyekszik cáfolni őket... Ezeknek a folyamatoknak a magyarázatát abban a társadalmi törvényszerűségben kell keresnünk, amely meghatározza azokat (köszönjük a kioktatást, Szemjonov elvtárs!). Általában a művészet építőanyagul használja osztályának hagyományait — pontosan azokat a mindennapos ítéleteket, amelyek ellen Libegyinszkij elvtárs annyira felbuzdult. A tagadás, az elrugaszkodás mozzanata csak akkor játszódik le, amikor az osztály a fejlődés új fokára lép, vagy amikor a fiatal, felemelkedő osztály tagadja a letűnőben levő osztály »mindennapos banalitásait«."

Szemjonov elvtársnak ezekben az elmefuttatásaiban egyaránt akadnak helyes és helytelen gondolatok, de mind az előbbiek, mind az utóbbiak elsősorban arról tanúskodnak, hogy nem értette meg Libegyinszkij tételét.

Végre is: az osztályok hagyományai, köztük mindennapos ítéletei, nemcsak a művészet anyagául szolgálnak (ami ellen Libegyinszkij egyáltalában nem tiltakozik), hanem a tudományok, különösen a társadalomtudományok és a politikai tevékenység anyagául is. Ennek megfelelően a fiatal, felemelkedőben levő osztály, vagy az új fokra lépő osztály a régi tradícióitól nemcsak a művészet területén rugaszkodik el

(ami ellen Libegyinszkij egyáltalán nem tiltakozik), hanem a tudományok és a politikai tevékenység területén, valamint más területeken is. Libegyinszkijt más kérdés foglalkoztatja, pontosan az: milyen specifikus kifejezést nyer a valóságnak, „az adott osztály tradíciójának" anyaga azon a területen, amelyet éppen specifikuma határol külön a művészet területein. Ezen az úton haladva Libegyinszkij azt a tételt állapítja meg, hogy a valóságnak, az adott osztály tradíciójának anyagát (mégha „mindennapos ítéletekből" áll is), a művészet olyan benyomások formájában reprodukálja, amelyeknek valamilyen formában és fokon feltétlenül *el kell rugaszkodniuk* a közkeletű, elkoptatott, felületes elképzelésektől, vagyis mélyebbre kell hatolnunk náluk, vagy át kell formálniuk őket.

Ez az elrugaszkodás nem jelenti azt, hogy a fiatal, felemelkedőben levő osztály, vagy az új fokra lépő osztály eltaszítja a régi hagyományokat, hiszen itt elsősorban arról van szó, hogy azoktól a „megszokott" felületes elképzelésektől löki el magát, amelyek éppen abban az osztályban és fejlődésének éppen azon a fokán uralkodnak, amely az adott művészetet létrehozta.

Az ősközösségi társadalom művészetének, vagy az alacsony fejlettségű áruviszonyokkal rendelkező társadalom művészetének úgyszólván alig volt szüksége efféle elrugaszkodásra. Pontosan ilyen volt, például, a Homérosz korabeli antik görögök művészete, akik — mint Engels kimutatta — még a nemzetségi lét viszonyai között éltek. De az a művészet, amely olyan társadalmi viszonyok talaján jön létre, melyek, Marx szavával élve, „nem maguknak a személyeknek és munkájuknak közvetlen társadalmi viszonyai, hanem éppen ellenkezőleg, a személyek tárgyi viszonyai és a tárgyak társadalmi viszonyai", az ilyen tár-

sadalmi viszonyok talaján létrejövő művészet feltétlenül rá van utalva az efféle elrugaszkodásra. Másként nem volna művészet, hanem legjobb esetben fényképezés. Ettől még az ilyen művészet egyáltalában nem válik „osztályfölöttivé" vagy „osztályon kívülivé". Ugyanis ezeknek a művészet által mintegy megújított, képekké alakított benyomásoknak *tartalmát* és az elrugaszkodás módszereit, természetesen, a művész osztálylényege, világnézete határozza meg — s ezek mélységesen különböznek egymástól. Ez a jelenség, hogy ilyen módon ellöki a mindennapos felületes elképzeléseket, vagy kiszabadítja magát szemetük alól, valamilyen formában és fokon jellemző bármely műalkotásra (azzal a megkötéssel, amelyet fentebb tettünk) —, másképp elveszítené valódi műalkotás jellegét.

Mint lehetségesek akkor olyan esetek — kiált fel értetlenül Szemjonov —, amikor a művészet a mindennapos ítéletek és elképzelések talaján jön létre, s egyszersmind el is löki magát azoktól? Hogy erre megfeleljünk, saját gondolatát fordítjuk ellene, amelyet feleslegesen szögezett szembe Libegyinszkijjel: „helytelen a »mindennapos banális ítéletek« *metafizikus* szembeállítása a művészettel... Tudjuk, hogy a művészet gyakran *idealizálja* az efféle ítéleteket és maga is ezeknek a »mindennapos ítéleteknek« a talaján jön létre." Tökéletesen igaz, Szemjonov elvtárs! Ön véletlenül nagyszerű dialektikus formulával szolgált, amely az adott példán igazolja Libegyinszkij tételének helyességét. Hiszen a mindennapos ítéleteknek a művészet által való idealizálása egyszersmind egyik legelterjedtebb módszer is, ahogyan a művészet ellöki magát ezektől az ítéletektől. A metafizikával ellentétben éppen ezt nevezik dialektikának.

Az osztályok fejlődésének bizonyos fokain a művészet éppen azáltal rugaszkodik el saját osztályának

mindennapos felületes elképzeléseitől, hogy nem egyszerűen megismétli azokat, nem egyszerűen másolja, hanem koturnusra állítja, piedesztálra emeli, szent vagy hősi öltözetekbe burkolja, valamiféle patetikus vagy misztikus fokra emeli. A romanticizmusért oly szorgosan küzdő Szemjonov elvtárs riadalmára kénytelen vagyok kijelenteni, hogy az ellökésnek ez a módja különösen a mindenféle romantikus iskolákra jellemző. „Müllerünk eljárása — mondja Marx — jellemző a romantikára minden szakterületen. Ennek tartalmát szokványos előítéletek alkotják, amelyeket a dolgok legfelszínesebb látszatából merít. Ezt a hazug és közhelyszerű tartalmat aztán misztifikáló kifejezési móddal akarja »emelkedetté« és költőivé tenni."*

Nem nehéz észrevenni, hogy a „romantikus módszereknek" Marx által adott meghatározása ellentmond mindazoknak a gimnáziumbeli meghatározásoknak, amelyeket Szemjonov elvtárs ott tanult. Nem nehéz észrevenni azt sem, hogy ez a Marx által adott meghatározás nem zárja ki a romantikus iskolák egymástól különböző tartalmát a változó, konkrét társadalmi feltételektől függően. Így például, amíg a forradalmi polgárság romantikusa a polgári életmód és a polgári erények idealizálásának útját járta (például Németországban Schiller), addig annak a korszaknak polgári romantikusa, „amelyben a polgárság életét már nem hevítette a felszabadító harc lángja", kénytelen volt a „polgári életmód tagadásának idealizálását" követni (például, Théophile Gautier Franciaországban). A metafizikával ellentétben ezt nevezik dialektikának.

Nem fogjuk részletesen elemezni ennek az elrugaszkodásnak valamennyi módszerét és módját, amelyet a művészet ismer, sem pedig azt a társadalmi törvény-

* Marx *A tőke*, III. köt., Szikra 1951. 444—445. old.

szerűséget, amely meghatározza ezeket — ez teljesen külön téma, külön tanulmányban kell foglalkozni vele. Most csak azzal a módszerrel foglalkozunk, amellyel Libegyinszkij is kiváltképpen foglalkozott. Az elrugaszkodásnak ez a módszere nem a mindennapos elképzelések és benyomások idealizálását jelenti, hanem megszabadulást tőlük, leleplezésüket.

Százával és ezrével vettek részt különböző háborúkban a Tolsztojjal egyazon társadalmi réteghez tartozó emberek és a háborút úgy tekintették, mint szent honvédő kötelességet. Bizonyára sokan közülük számot is adtak a háborút illető benyomásukról, és tudósításuk esetleg a háború más és más oldaláról is tanúskodhatott, mégis ugyanannak a hivatalos-hazafias megítélésnek vonalán maradt. Ugyanannak a kornak nem egy írója a hősi pátosz fokára is emelte az effajta ítéleteket. Lev Tolsztoj, aki ugyancsak résztvett háborúkban és akitől ugyancsak nem volt idegen a hazafiasság érzése, viszont így ír a *Háború és békében*: „Nyugat-Európa erői július tizenkettedikén átlépték Oroszország határát, és kitört a háború, vagyis bekövetkezett egy olyan esemény, amely ellentétben áll az emberi ésszel és az ember egész természetével. Millió és millió ember oly tömérdek gaztettet, csalást, árulást, lopást, bankóhamisítást és hamisbankjegy-kibocsátást, rablást, gyújtogatást és gyilkosságot követett el egymással szemben, amennyit évszázadok alatt sem gyűjt össze a világ valamennyi törvényszéke sem — és abban az időszakban nem tartották bűnnek azok, akik elkövették."*

Bizonyára sok kortárs, köztük nemegy nemes is öntudatlanul hasonló érzelmeket táplált, csakhogy ezek rejtve maradtak előttük mindennapos közkeletű elképzeléseik salakja alatt.

* Makai Imre fordítása.

Tolsztoj tolmácsolni tudta ezeket az érzelmeket, elvetve a szokásos elképzeléseket. Azt lehet és kell is kutatni, milyen volt Tolsztoj világnézetének jellege, amely ezt a háború-szemléletet szülte. Azt is lehet és kell is kutatni, milyen konkrét társadalmi feltételek eredményezték, hogy Tolsztoj így elvetette a szokásos, mindennapos elképzeléseket, és a saját osztályának felületes elképzeléseitől való „elrugaszkodásnak" éppen ezt a módszerét követte, s nem például ezen elképzelések idealizálásának útját. Azt is meg lehet és meg kell mutatni, milyen mértékben korlátozta Tolsztojt osztálytermészete e leleplezés során (megmutatni például, hogy Tolsztoj sohasem érthette meg, hogy egy olyan kegyetlen jelenségnek, mint a háború, csak még kegyetlenebb és kíméletlenebb polgárháborúk árán lehet végetvetni, és meg kell dönteni hozzá Tolsztoj osztályának uralmát). Mindezt hagyjuk Szemjonov elvtársnak, hogy foglalkozzék vele szabad óráiban, mivel ez egyáltalán nem tartozik cikkünk feladatai közé. Mi beérjük azzal, hogy ez a másik példa is Libegyinszkij tételének helyességét igazolja.

Egy másik példa ugyanennek a módszernek más formákban való alkalmazásáról Flaubert, aki polgári író volt, ugyanazon a társadalmi talajon növekedett, amelyen a műveinek anyagául szolgáló nyárspolgárok. Ezek a polgárok azonban egy csöppet sem érezték magukat nyárspolgároknak, sőt memoárokat írtak, amelyek hemzsegnek a töméntelen ostobaságtól és hiú fecsegéstől, amely megfelel a valóságról alkotott szegényes filiszteri elképzelésüknek. Ezek a memoárok nem váltak műalkotásokká. Flaubert a maga műveiben az ezektől a nyáspolgári elképzelésektől való elrugaszkodás útját követte, és megmutatta, hogy ezek a polgárok kicsinyes filiszterek. Flaubert írásai műalkotások. Meg lehet és meg kell mu-

tatni (és ezt részben el is végezte már Plehanov), hogy milyen konkrét társadalmi feltételek eredményezték Flaubert módszerét, és ugyanakkor e feltételek milyen korlátok közé fogták azt. De ez a példa is Libegyinszkij tételét igazolja.

Most hadd hozzunk egy példát arra, amikor *egy* műalkotásban párosulnak a leleplezés és az idealizálás módszerei. A *Holt lelkek* első részében Gogol a kisbirtokos nemesség kíméletlen leleplezésének és pellengérre állításának útját követi, a második részben viszont áttér Kosztanzsoglo, a polgáriasult nemes idealizálásának útjára. Meg lehet és meg kell mutatni, milyen konkrét társadalmi viszonyok eredményezték e két módszer párosulását, s határozták meg azt a körülményt, hogy a második út Gogolnál kevésbé művészinek bizonyult. De ez a példa is Libegyinszkij tételét igazolja.

Megkérnénk Szemjonov elvtársat, idézzen akár egyetlen igazi műalkotást, amely azoknak a bonyolult társadalmi viszonyoknak talaján jött létre, amelyekről fentebb szólottunk, és amelyekben ne lehetne felfedezni a közkeletű felszínes elképzelésektől való elrugaszkodás mozzanatát. Bajosan tud ilyen műre hivatkozni, mert többé-kevésbé fejlett áruviszonyokat mutató társadalomban az ilyen mű nem lehet igazi műalkotás.

Visszatérve Marxnak az ókori Görögország művészetét idéző példájára, most már megérthetjük, hogy az emberi társadalom gyermekkorának ebben az időszakában, „melyben e társadalom a legszebben bontakozott ki", a művészet a valóság legtisztább, legmakulátlanabb képeit reprodukálhatta. Ebben az időszakban forrott össze leginkább a művészet magával a természettel és az emberrel.

Ily módon elemeztük a művészet másik sajátosságát, amely az elsővel együtt (és csakis vele együtt) a

művészet lényegét alkotja, amelyet azonban Szemjonov elvtárs nem tanult meg és elferdített.

A harmadik kérdés, amelyre Libegyinszkij a figyelmét összpontosította (amellyel beszédét kezdte, s amelynek megválaszolása nélkül minden más csak homokra épült) arra vonatkozik, hogy a művészet, amely mintegy a valóságból eredő közvetlen benyomások formájában lép fel (ami különbözőképpen jut kifejezésre a különböző osztályokhoz tartozó művészek alkotásaiban), milyen mértékben felel meg annak az objektív valóságnak, amelyet ábrázolni igyekszik. Libegyinszkij a dialektikus materializmussal teljes összhangban így válaszol erre a kérdésre: a művészetre objektív megismerési funkciók is jellemzők. Ezek lehetnek jelentősek, vagy kevésbé jelentősek, olykor egészen jelentéktelenek (aszerint, hogy melyik osztály művészetéről van szó, és az adott osztály fejlődésének milyen fokán). Feltétlenül rá kell világítanunk, hogy objektivitásról itt az ábrázolt anyag hűségét illetően van szó, nem pedig a művész pártatlansága értelmében, amely még akkor is csak látszólagos, ha a művész tudatosan törekszik rá.

Libegyinszkij nem tűzte ki céljául ezeknek a konkrét társadalmi feltételeknek az elemzését, amelyek jelentős vagy kevésbé jelentős mértékben objektív értékű művészetet hoznak létre. (Legkevésbé van itt értelme általános formuláknak.) Azokat a válaszokat, amelyeket erre a kérdésre a marxista esztétika egyelőre nyújthat, csupán kezdeti vázlatoknak kell tekintenünk. Így például, elméletileg helyesnek mondható — és a művészet sok jelenségével igazolható — az a legelterjedtebb tétel, hogy egy adott osztály művészete akkor éri el a legnagyobb objektivitást, amikor az osztály a felemelkedés és virágzás időszakában van, s a művészet objektivitása állandóan csökken az osztály haladó szerepének fogyatkozásával; végül elkö-

vetkezik az olyan fokú hanyatlás időszaka, amikor a művészet már-már elveszíti objektív megismerési funkcióját, és lényegében elveszíti művészet jellegét. Ámde a művészet sok jelensége nem vonható e formula alá. Aligha magyarázható meg például Tolsztoj művészi módszere azzal, hogy Tolsztoj — úgymond — a nemesség virágzásának időszakában alkotott, mint ahogy ezt a Tolsztoj munkásságáról adott lenini elemzéssel és a tényekkel szöges ellentétben A. Zonyin elvtárs bizonyítani igyekszik. Egyébként a művészet viszonylagos objektivitásának kérdését illetően Szemjonov csűr-csavar és nagyokat téved, de nem ad választ és azt az oda nem illő bölcs tételt hangoztatja, hogy „a művészet az empirikus valóság talaján sarjad ki, s emellett egy pillanatra sem szabad elfelejtenünk, hogy a szociális valóság osztályvalóságot jelent". Milyen hálásak vagyunk Szemjonovnak! De vajon nem gondolja-e, hogy az „empirikus valóság" valamennyire (többé vagy kevésbé) mégiscsak megfelelhet az objektív valóságnak? Vagy az a véleménye, hogy minden új osztály tagadja az előző osztály „empirikus valóságát" egészében és maradéktalanul? Nem gondolja-e például, hogy annak a magyarázatát, miért őrizte meg az antik Görögország művészete művészet jellegét a mi számunkra is, abban is kell keresnünk, hogy ez a művészet az őt létrehozó társadalmi feltételeknek megfelelően a leginkább objektív volt? Szemjonov elvtárs inkább mindenféle eretnek „izmussal" vádol bennünket szüntelenül: „fenomenalizmussal", „dogmatizmussal", „utilitarizmussal" gúnyol (vajon nem ezt nevezte-e Lenin „definíciók feltalálásának" és „bolhacsípésnek"?). És nem veszi észre, hogy a maga ortodox hevületében teljesen elkeni a művészet mindenféle objektív megismerési értékét, ajtót nyit az agnoszticizmusnak és a szolipszizmusnak.

Tehát Libegyinszkij nem tűzte ki céljául ezeknek a konkrét társadalmi feltételeknek elemzését, amelyek jelentősebb, vagy kevésbé jelentős mértékben objektív értékű művészetet hoznak létre. Libegyinszkijt az a kérdés foglalkoztatta, hogy a múlt művészetében melyek azok a művészi módszerek, amelyek a leginkább megtermékenyíthetik a proletárművészt a régi irodalmi örökség elsajátítása és átdolgozása folyamatában, az új osztály lelkivilágának, az új, a proletár-világszemléletnek megfelelő proletárirodalom új módszerének kidolgozása során. És Libegyinszkij azt tartja, hogy a legnagyobb haszonnal azokat a módszereket használhatjuk, amelyek a legnagyobb objektivitást mutatták a valóság ábrázolásában. Miért?

Azért, mert azok a szubjektív feladatok, amelyeket a proletariátus maga elé tűz, végső soron nincsenek ellentétben azzal az objektív szereppel, amelyet az emberiség történelmében játszania kell.

Azért, mert eltérően minden előző kor művészeitől, a proletár művésznek az élet olyan megismerési módszere van birtokában, amely az egyedüli helyes megismerési módszer.

Ez meghatározza a proletárművészet lehető legnagyobb objektivitását.

Így áll a helyzet Libegyinszkij beszédével, amelyből Szemjonov elvtárs egy árva szót sem értett meg.

2

Hallgassuk meg, hogyan interpretálja és mint vitatja Szemjonov egy másik szónok — Fagyejev — gondolatait.

„Fagyejev abból indult ki, hogy a mai irodalomnak az »eleven embert« kell ábrázolnia. Az »eleven

ember« abban az »objektív valóságban« él, amelyről oly ékesszólóan szólott az első szónok. Azt az irodalmi stílust, amely ebből az objektív valóságból ered, realizmusnak nevezik. Következésképpen, csakis a realista iskola ábrázolhatja ezt az »eleven embert«. Ez Fagyejev gondolatmenetének sémája."

Az, ahogyan Szemjonov „Fagyejev gondolatmenetét" interpretálja, semmi hasonlóságot sem mutat az „objektív valósággal". Egyáltalában nem ezt bizonyítottam. Egész beszámolómban és zárszavamban éppen az ellenkezőjét bizonyítottam: arról beszéltem, hogy el kell utasítani a „realizmus", „romanticizmus" és az egyéb irodalmi „izmusok" régi iskolás meghatározásait, arról beszéltem, hogy nem alkalmazhatjuk ezeket a meghatározásokat a proletárirodalom kialakulóban levő új módszerére — arra az új módszerre, amelyről nem írtak és nem írhattak semmiféle iskolai tankönyvben, de amely elkerülhetetlenül megteremtődik összhangban a proletariátus világnézetével. Én konkretizáltam Libegyinszkij tételét arra vonatkozóan, hogy a régi irodalmi örökségnek milyen elemei tehetnek az én avatatlan nézetem szerint nagy szolgálatot nekünk, s melyek kisebbet, melyeket kell teljesen elvetnünk a proletárirodalom új módszerének kialakítása során.

A hírhedt „eleven ember" kérdését konkrét illusztrációul használtam tételeimhez, mert e körül az „eleven ember" körül összpontosultak a múlt esztendő legfőbb irodalmi vitái. Az „eleven ember" kapcsán Szemjonov elvtárs a következő patetikus kirohanásra ragadtatja magát: „nekünk arra van szükségünk, hogy a proletariátus művészete a marxizmus, a bolsevizmus fényében mutassa meg az »eleven embereket«. Csak ilyen feltételek mellett lesz bemutatásuk helyes és bolsevik jellegű (ez aztán igen bölcs következtetés Szemjonov elvtárs!). Az »eleven ember ább-

rázolásának« jelszava ezt a feladatot nem fejezi ki, ezért ezt a jelszót egyaránt elfogadhatja mind Bulgakov, mind Fegyin, mind Olesa, mind Fagyejev. Mi haszna van a proletárművészet helyes és elmélyült fejlődése szempontjából egy olyan jelszónak, amelyet valamennyi társadalmi áramlat képviselői elfogadhatnak az irodalomban? Káros »jelszó« ez!"

Szemjonov elvtárs naivul úgy gondolja, hogy a művészi alkotás módszereit jelszavakkal alakítják ki. Szemjonov elvtárs ebből kiindulva ki is adja a jelszót: „Ábrázoljátok az eleven embereket a marxizmus, a bolsevizmus fényében!" Kedves Szemjonov elvtárs! A bolsevik proletárírók számára ez olyan, mint az ábécé, és vitathatatlan. Inkább arról van szó, milyen *művészi* módszerrel kell ábrázolnunk ezeket az osztály-jellegű eleven embereket. Arról van szó, *hogyan* kell ábrázolni az „eleven embereket" a marxizmus, a bolsevizmus fényénél. Ebből kiindulva, én azt igyekeztem bizonyítani (és úgy hiszem, be is bizonyítottam), hogy az „eleven emberek" általánosított típusait sok klasszikus író is megmutatta. Csakhogy az ő ábrázolásuk, teljes összhangban társadalmi természetükkel, korlátozott volt mind abban az értelemben, hogy nem foghatta át a társadalom különböző osztályaiba tartozó emberi típusok teljes sokféleségét, mind abban az értelemben, hogy az ábrázolás olyan módszereit alkalmazta, amelyek a legjobb esetben „annak a materializmusnak nézőpontjával függtek össze, amelyet Marx természettudományosnak nevezett, s amely képtelen megérteni, hogy a társadalomban élő ember cselekedetei, hajlamai, ízlése, szokásai és gondolatai nem magyarázhatók meg kielégítően a fiziológia vagy a patológia alapján, minthogy ezeket társadalmi viszonyok határozzák meg."* A proletár-

* Plehanov *Művészet és társadalmi élet.* Összes művei. XIV. köt., 146. old. (oroszul).

A. FAGYEJEV IFJÚ OLVASÓIVAL (1946)

irodalomnak, amely magába szívja a régi irodalmi örökség minden legértékesebb elemét, az „eleven emberek" általánosított típusait új módon, a proletariátus világnézetének megfelelő új művészi módszerrel kell ábrázolnia.

Annak illusztrálására, hogyan vetették fel olykor az emberek ábrázolásának kérdését a régi irodalmi iskolák, egy konkrét példát hoztam abból az időből, amikor a romantikus iskolát a realista iskola váltotta fel Franciaországban a múlt század derekán (a restauráció utolsó éveiben és Lajos Fülöp uralkodásának első felében). Ezt a példát Plehanovtól kölcsönöztem. Plehanov rámutat, hogy annak az időszaknak francia polgári romantikusai („amelyben a polgárság életét már nem hevítette többé a felszabadító harc lángja, és amikor a polgárság a társadalomban uralkodó helyzetet töltött be") nem jó szemmel nézték az őket körülvevő polgári társadalmat, de nem támadták a *polgári* társadalmi viszonyok alapjait.

„Az általános szabály az volt, hogy a romantikusok fellázadtak ugyan a polgári sekélyesség ellen, de ugyanakkor rendkívül rossz szemmel nézték a társadalmi reform szükségességét hirdető szocialista rendszereket is. A romantikusok úgy szerették volna megváltoztatni a társadalmi erkölcsöket, hogy a társadalmi berendezkedés mitsem változzon. Magától értetődik, hogy ez teljesen lehetetlen... A »burzsoá« elleni romantikus lázadás gyakorlati tekintetben teljesen meddő maradt. *Ám e lázadás gyakorlati meddőségének jelentős irodalmi következményei voltak. Ez a meddőség ruházta fel a romantikus hősöket azzal a fellengzős és mesterségesen költött jelleggel, amely végül is az egész iskola bukását eredményezte. A hősök fellengzős és mesterségesen költött jellege semmiképp sem szolgálhat erényéül a művészi alkotásnak...*

Már az első francia realisták nagy erőfeszítéseket

tettek annak érdekében, hogy megszüntessék *a romantikus művek fő hibáját: hőseik mesterségesen költött, fellengzős jellegét.* Flaubert regényeiben nyoma sincs a romantikus fellengzősségnek és e költött jellegnek ... Az első realisták folytatják e lázadást a »burzsoá« ellen, de ők már másként lázadnak ellene. *Az első realisták a polgári alantasság képviselőivel nem képzeletbeli hősöket állítanak szembe, hanem arra törekszenek, hogy az alantasság képviselőit hű művészi ábrázolás tárgyává tegyék.* Flaubert kötelességének tartotta, hogy az ábrázolt társadalmi környezetet éppoly objektíven szemlélje, mint ahogy a természettudós a természetet vizsgálja. »Az embereket éppúgy kell tekinteni, mint a masztodonokat, vagy a krokodilusokat — mondja. — Vajon hevülhetünk-e a szarvukért, illetve, az állkapcsukért? Csupán mutassák meg, tömjék ki, rakják spirituszba őket — és kész. De ne mondjanak róla erkölcsi ítéletet; hiszen végtére is kicsodák önök, szánalmas varangyok?« *S minthogy Flaubertnek sikerült objektívnak maradnia, ily módon a műveiben felvonultatott figurák olyan »dokumentum-jellegre« tesznek szert, hogy tanulmányozásukat nem mulaszthatja el senki sem, aki a társadalom-lélektani jelenségek tudományos kutatásával foglalkozik.* Az objektivitás Flaubert módszerének legerősebb oldala volt, de Flaubert ha objektív is volt a művészi alkotás folyamatában, továbbra is igen szubjektív maradt a korabeli társadalmi mozgalmak megítélésében."*

A továbbiakban Plehanov igen részletesen és tanulságosan kifejti ezt az utóbbi gondolatát Flaubert módszerének az író osztály-lelkületével összefüggő korlátoltságát illetően. Erről szóltam is beszámolómban.

* Plehanov *Művészet és társadalmi élet.* Összes művei. XIV. köt., 142—143. old. (oroszul). (Az én aláhúzásom. A. F.).

Szemjonov Plehanov gondolatát a gyorsírásban eltorzult formában idézi és kissé megleckéztet, amiért — úgymond — elfelejtem, hogy az irodalmi iskolák változását nem lehet az olvasó ízlésváltozásával magyarázni, mivel... mindkét folyamat magyarázatát az őket meghatározó szociális törvényszerűségben kell keresni. Milyen kár, hogy ezt nem tudtam előbb! De mit lehet tenni, ha nem lehet vele magyarázni, ezentúl nem teszek ilyet... A továbbiakban Szemjonov elvtárs igyekszik eligazodni a kérdés lényegét illetően, és azt gondolva, hogy ezzel engem cáfol, ismét Plehanovra veti magát. „Mindenekelőtt helytelen az az állítás — írja —, hogy a »romanticizmus« hősei általában »fellengzősek«. A fellengzősség jellemző lehet bármely irányzatra, és nem a mű ideológiai állagában leli magyarázatát, hanem a megvalósítás tehetségtelen voltában... Másrészt, Schiller romantikus hőse: Karl Moor vajon fellengzős figura-e? Vagy Heinrich Kleist Michael Kohlhaasa, Puskin Dubrovszkija és a romanticizmus más nemeslelkű útonállói vajon megvádolhatók-e fellengzősséggel?"

„Mindenekelőtt" én sohasem mondtam, hogy a romanticizmus hősei általában fellengzősek. Nem mintha a fellengzősség valóban nem volna jellemző tulajdonsága többé-kevésbé a legkülönfélébb romantikus iskoláknak (másként nem volnának romantikusok), hanem azért nem mondottam ezt, mert „romanticizmus általában" csak Szemjonov elvtárs elképzeléseiben létezik, aki elképesztő merészséggel Kleistet és Puskint egyaránt romantikus illetőséggel ruházza fel. A romanticizmus a társadalom különböző osztályait kísérhette fejlődésük különböző fokain; és a romanticizmus tartalma és jellege, s éppígy a romantikus hősök tartalma és jellege is állandóan változott annak a szociális törvényszerűségnek megfelelően, amelyet úgy szeret emlegetni Szemjonov elvtárs. Ezért nem beszélhetünk

„romanticizmusról általában". „Másrészt", sem Kleist, sem Puskin, sem Schiller nem volt sohasem a restauráció végének vagy Lajos Fülöp uralkodása kezdetének korában alkotó francia romantikus. A konkrét francia romantikus iskoláról beszéltem (ugyanarról, amelyről Plehanov beszél), amelynek legkövetkezetesebb képviselője Théophile Gautier, és nem tehetek róla, hogyha Szemjonov elvtársnak még nem volt alkalma megtanulni ezt a nevet.

Flaubert és Théophile Gautier példájára azért volt szükségem, hogy megmutassam: a Flaubert iskolájához hasonló irodalmi iskolákat — bármennyire is korlátozottak módszereiket illetően — nagyobb mértékben felhasználhatjuk a proletárirodalom új módszerének kialakításában, mint a Théophile Gautier iskolájához hasonló irodalmi iskolákat. Miért? Azért, mert Flaubert művészi módszere sokkal inkább objektív, mégha osztályjellege miatt korlátolt is. Azért, mert a proletárirodalom új módszerétől idegen lesz mindenféle szépítgetés és „bennünket felmagasztosító ámítás". A híres nevek (Kleist, Schiller!) előtt hajbókoló Szemjonov elvtársnak bizonyára szemlátomást jobban tetszik a „bennünket felmagasztosító ámítás"; ezért elmefuttatására jellemző a romanticizmus valamennyi vétke, a többi között a „fellengzősség" is, és lehetetlen egyet nem értenünk azzal, hogy az adott esetben ez „nem annyira a mű ideológiai állagában leli magyarázatát, hanem inkább a megvalósítás tehetségtelen voltában".

A továbbiakban Szemjonov elvtárs szükségesnek tartja, hogy interpretálja a dialektika területéről szerzett ismereteit: „A dialektika más úton halad. A dialektika számára a »tézis« és »antitézis« ugyanannak a jelenségnek két oldala, annyira különböző, mint amilyen egységes. Ebből a szempontból a hős képe az irodalomban mindig »költött« és »eleven« egyaránt. Ez a

tétel arra alapul, hogy a művészet és a valóság egymással dialektikus összefüggésben van".

Lehetetlen egyet nem értenünk Szemjonov elvtárs értékes felfedezéseivel. Csakhogy mi nem annyira a dialektikát általában taglaló értekezésre vagyunk kíváncsiak, mint inkább szeretnénk a dialektika módszerét hozzáértően alkalmazni a művészi alkotás kérdéseiben. Nézzük meg, csakugyan olyan erős-e Szemjonov elvtárs a dialektika területén, mint amilyennek mutatja magát.

„Levinszon, a kommunista és katona (Fagyejev *Tizenkilencen* című regényében), kétségtelenül az eleven valóságból van véve. Már itt feltárul a szerző első »erőszak-tétele« a valóság tényein, hiszen nem az egészet veszi, mindazt, ami a valóságban van, hanem az empirikus tapasztalati anyagot a kiválogatás folyamatának veti alá; másodszor, a szerző hozzáadja (?) anyagához eszmei álláspontját, művészi megformálását, általánosítását, tipizálását, ezeket pedig a kor feladatai és szükségletei, valamint a szerző osztályöntudata és temperamentuma határozzák meg".

Ez aztán derekas dialektika! A mi szerény véleményünk szerint viszont így a csiriz készül, nem pedig a műalkotás. „Először", veszünk négy evőkanál nullásliszt, „másodszor", „hozzáadunk" egy pohár forró vizet, „harmadszor", összekeverjük — és kész a csiriz. Csakhogy a műalkotás folyamata egységes folyamat, Szemjonov elvtárs. A művész nem „először" válogatja az anyagot és „másodszor" „hozzáadja" „eszmei álláspontját", hanem az egész folyamat során mind anyagot válogat (éppen ezt, és nem mást), mind értékeli, mind általánosítja, mind rendszerezi (éppen ebben az irányban s nem más irányban) osztálylelkületének és eszmei állásfoglalásának megfelelően. Azért kell általában osztály-lelkületről s nem csupán „eszmei állásfoglalásról" beszélnünk, mert

az eszmei állásfoglalás igen gyakran ellentmond (s ez pedig dialektikus ellentmondás, Szemjonov elvtárs!) a művész valóságos osztály-lelkületének.

A művészek olykor egyáltalában nem azt fejezik ki, amit ki akartak fejezni. Honoré de Balzac azzal a biztos tudattal költözött el az árnyékvilágba, hogy alkotó művészetében *de* Balzac volt, holott valójában a *polgári* regény egyik megteremtőjeként tarthatjuk számon. Nem nehéz észrevenni, hogy a proletárművészetre egyre kevésbé lesz jellemző az efféle ellentmondás: a proletárművészet fejlődésének útja, a többi között az említett ellentmondás kiküszöbölésének útja is, vagy más szóval, a proletárművészetnek a szocialista társadalom művészetévé fejlődésének útja, amikor a művészet területén is végbemegy majd az ugrás a „szükségszerűség birodalmából a szabadság birodalmába". A metafizikával ellentétben éppen ezt nevezik dialektikának, amelyről, mint ez bebizonyosodott, Szemjonov elvtársnak a lehető legzavarosabb elképzelései vannak.

Ó, Szemjonov elvtárs! Ó, vakmerő Tartarin! Véget értek hát vándorlásai a marxista esztétika pusztáiban és útvesztőiben! Hősködött, hogy elámította az oroszlánt is, mert olyan erős a dialektikában, mert két vállra tudja fektetni a „realizmust" is. Csakhogy most lelepleződött! Takarodjék mielőbb istenhátamögötti Tarasconjába, ahol még hisznek önnek, takarodjék ebbe a csodálatos városkába ösztövér, vulgáris tevéjén, hiúságának szimbólumán. Szerencsés utat, Szemjonov elvtárs!

Mi következik mindebből? Mindebből csupán az következik, hogy hiába vélik egyes Szemjonov-féle elvtársak, hogy ha bebiflázták a marxista igéket, akkor már mindent megérthetnek a művészet területén és kioktathatják a „kisdedeket". A művészet bonyolult terület, ahol még sok a feltáratlan és vitatott kérdés,

és becsületes, kitartó, a művészet specifikumára irányuló tanulás nélkül itt nem jut messzire az ember. Az sem jó dolog, hogy Szemjonov cikke, gyatra ismeretanyaga ellenére úgy van megírva, mintha kioktatás, vagy irodalmi ukáz volna.

Jobb lett volna ha Szemjonov felhagy a tanítással és inkább velünk együtt szerényen beül az iskolapadba.

1929

A szocialista realizmusról

Hadd kezdjük azzal, hogy felfrissítünk néhány egyszerű igazságot, amelyet sokan már-már elfelejtenek. Helytálló-e, hogy minden művésznek, aki az új társadalom eszméinek, vágyainak, érdekeinek, érzéseinek, szenvedélyeinek *élenjáró* kifejezője akar lenni, *feltétlenül* el kell sajátítania a proletariátus szocialista világnézetét, ezt a történelmileg leghaladóbb és legforradalmibb világnézetet? Igen, helytálló.

Helytálló-e viszont, hogy ez a feltétel az egyedüli, és már elegendő ahhoz, hogy valaki élenjáró, forradalmi *művész* legyen? Nem, nem helytálló. Ehhez még egész sor más feltételre is szükség van.

1. *Feltétlenül rendelkezni kell művészi adottsággal vagy tehetséggel,* vagyis azzal a „sajátossággal", amely egy adott ember számára nemcsak lehetőséget nyújtó, hanem egyszersmind *kényszerítő* körülmény is, hogy többé-kevésbé teljesen, meggyőzően, esztétikai teljességgel fejezze ki művészi képekben gondolatait és érzéseit. Tudjuk, hogy a régi kizsákmányoló rend, amely az embermilliók hallatlan elnyomásán, a fizikai és szellemi munka ellentétén, férfi és nő társadalmi egyenlőtlenségén és más ellentmondások tömegén alapult, elnyomta, elfojtotta, rabságba taszította a tehetséges népi erők millióit. Tudjuk és látjuk a gyakorlatban, hogy a szocializmus sikerei, amelyek leküzdik ezeket az ellentmondásokat, máris biztosítják és még inkább biztosítani fogják, hogy a különféleképpen és *sokoldalúan* tehetséges emberek milliói rohamosan

növekedjenek. De senkit sem riasztanak, senki szemében sem tűnnek fel úri kiváltságnak az olyan meghatározások, mint tehetséges tudós, tehetséges gazdasági szakember, tehetséges lakatos, szövetkezeti vezető, feltaláló, parancsnok stb. Csak éppen a művészet és szépirodalom területén jönnek egyesek zavarba, furcsa módon, ezektől a meghatározásoktól. Ha átnézzük a legutóbbi idők kritikai irodalmát, léptennyomon igen helyes, okos, találó gondolatokra bukkanunk arról, hogy milyen nagy szerepe van a világnézetnek, milyen a művészi módszernek, hogy milyen stílushoz lehet „sorolni" egyik vagy másik művet. De az ember gyakran szeretné megkérdezni: „Mondjátok csak, elvtársak, tehetségre vall-e a mű művészi tekintetben? Érdemes-e a művel kapcsolatban művészi kérdéseket felvetnetek? Vagy tán ezzel a művel kapcsolatban egészen másfajta kérdéseket lehet felvetni és megválaszolni, jóllehet azok is igen fontosak."

2. *Feltétlenül szükség van írói tapasztalatra, hozzáértésre, mesterségbeli tudásra.* Egyes kritikusainkat végleg megzavarták a formalisták. Ismeretes, hogy a művészi eljárásokat, az írói technikát, a mű szerkezeti kérdéseit, a részletek művészetét és az ehhez hasonló fontos dolgokat a vulgáris formalisták (márpedig a nem vulgáris formalisták is éppen ilyen vulgáris formalisták, csak a szociológia vékony rongyaiba, az életrajzi adatok és három Marx-idézet felhőjébe burkolják magukat), a vulgáris formalisták ezeket az elemeket a művész eszméitől, világnézetétől elszakított, önmagukban álló dolgokká változtatták. Holott a marxizmus—leninizmus soha és seholsem tekintette a művészi alkotómunkát holmi *fátum-szerű* jelenségnek (ahol csak a világnézet kell, semmi más!), amely ne követelne tapasztalatot, mesterségbeli tudást, az írói technika elsajátítását, a nyelv alapos ismeretét, szerkesztő készséget stb.

3. *Feltétlenül szükség van gondos, kitartó, nagy munkára.* Egyes írók és kritikusok az írói munkát valami okból nem úgy tekintik, mint az emberi munka egyik fajtáját; egyes írók és kritikusok szerint, úgy látszik, elegendő marxista világnézet és tehetség ahhoz, hogy valaki jó műveket alkosson. Ez nagy tévedés, amely egyesek számára „végzetessé" válhat.

4. *Feltétlenül szükség van sokoldalú tudásra, s különösen a tények ismeretére — annak ismeretére, amiről írunk.* Egyes kritikusainkat végképp megzavarták a LEF hívei. Ismeretes, hogy ők a tényt holmi önmagában elegendő dolognak tekintik. Viszont lyukas garast sem ér az olyan könyvszagú, impotens „világnézet", amely nem a minden oldalról tanulmányozott tényeken nyugszik, olyan tényeken, amelyeket történelmi folyamatukban, számtalan összefüggésükben és hatásukban kell tekintenünk.

Ha a mű nem felel meg ennek a négy feltételnek, akkor nehéz dolog felvetni a *művészi* módszer és a tág értelemben vett stílus kérdéseit. A kritikus majd megszakad, hogy kimutassa a világnézeti fogyatékosságokat, holott a szerzőnek semmivel sem rosszabb a világnézete, mint a kritikusé, csak éppen művészi tehetségéből nem futja többre. A kritikus hosszasan értekezik a művészi módszer szörnyű ellentmondásairól, holott a szerző testestül-lelkestül a kritikus módszerének híve, csak éppen még inaséveinek ellentmondásait, tanulatlanságának, tapasztalatlanságának ellentmondásait nyögi. A kritikus idézetáradatot zúdít a szerzőre földhözragadt „empirizmusa" és egyéb „izmusai" miatt, holott a szerző csupán lusta volt alaposabban kidolgozni munkáját, nyersen adta ki kezéből, vagy gyatrán tanulmányozta azt, amiről ír.

Mindebből érthető, mennyire naivak voltak azok a cikkek, amelyek a művészi stílus és módszer kérdéseit olyan művekben tanulmányozták, mint Csumandrin

munkái, vagy Sztavszkij *Kozákfaluja*, Luzgin *Gramofonja*, vagy Altauzen *A tejfölösszájú entuziasztája* és ehhez hasonlókon. Holott a legkülönbözőbb okokból ezek és az ehhez hasonló művek nem érik el azt a művészi szintet, amelyen a stílus és módszer kérdései egyáltalán felvethetők és felvetendők.

Mindaz, amit itt írok, korántsem arra irányul, hogy „megsértsek" bárkit is, vagy elítéljem munkáját, de feltétlenül fel kell frissítenem emlékezetünkben néhány mellőzhetetlen, egyszerű művészi igazságot.

Ezeknek az egyszerű igazságoknak figyelmen kívül hagyása sok kritikusunk és írónk nagy hibája volt és maradt mindmáig.

A múltban igen sok elméleti és kritikai munkát írtak a művészi módszer kérdéseiről, vagyis arról, hogyan nyilvánul meg a művész világnézete, a valósághoz való viszonya művészi gyakorlatában, s a különböző korok és osztályok művészeinél milyen mértékben határozza meg ez a világnézet a művészi gyakorlatot. Komoly munkát végeztek a kutatók azon a téren, hogy a régi osztályok és korok művészeinek munkásságát az alapvető filozófiai világnézetek történelmi harcának fényénél vizsgálják újra. Sokan közülünk — abból kiindulva, hogy a proletariátus világnézete a dialektikus materializmus — az új, forradalmi művészi módszer problémáját mint a művészetben alkalmazott dialektikus materialista módszer kérdését vetették fel. Most már valamennyiünk előtt világos, hogy ez a kérdésfelvetés könyvízű, dogmatikus volt, és sok kárt okozott a szovjet irodalomnak.

Sokan úgy tekintettük az úgynevezett dialektikus materialista módszert a művészetben, mint holmi lapos és unalmas fogalmat, holmi mértékrúdat, holmi „talizmánt", amelyet egyszerűen a markába szorít az ember. Sok kezdő író, sőt néhány idősebb is, egyenesen azt gondolta, hogy lehet találni egy vagy több olyan

egyetemes marxista könyvecskét, amelyből megértheti, s amelynek alapján az alkotáshoz hozzáadhatja ezt a dialektikus materializmust. Másrészt, sok kritikus úgy képzelte ezt a „módszert", mint holmi önmagában megálló, öncélú dolgot. Úgy festett a dolog, mintha a művészi munka fő célja az ideális és tiszta dialektikus „módszer" elérése volna, s emellett nincs még olyan író, aki elérte volna ezt a „módszert"; viszont vannak néhányan, igen kevesen, akik „megközelítették" ezt a „módszert", vannak akik közelednek hozzá, és nagy számban vannak, akik vagy még távol állanak tőle, vagy eltorzítják, harcba szállnak vele.

Holott minden értelmes ember láthatja, hogy a forradalmi művészi alkotás célja nem holmi „tiszta" módszer elérése önmagában, hanem részvállalás a művészi szó hatalmas fegyverével a milliós tömegek harcából az új, szocialista társadalomért;

hogy ennek eléréséhez a művészi szónak mindenekelőtt forradalmian meggyőzőnek, okosnak, igaznak kell lennie;

hogy a művészi módszer fogalma is azoknak az utaknak a keresése során merült fel, amelyek *segítenének* a legmeggyőzőbbé, a legokosabbá, a legigazibbá tenni a művészi szót;

hogy a régi értelmiség soraiból kikerült írók áttérnek a munkásosztály álláspontjára, magukévá teszik világnézetét, s ennek a világnézetnek felfogása azért hasznos és szükséges, mert *éppen ez* segíthet minden igaz művésznek, hogy a lehető legteljesebben, legmélyebben és leghívebben ragadhassa meg a valóság egész gazdagságát, a jelenségek igazi lényegét, az emberi társadalom fejlődésének fő tendenciáit, az új, szocialista társadalom kialakulását a régi, kizsákmányoló társadalom elleni harcában.

Ennek a világnézetnek szerves és eleven befogadása már régóta folyik szemünk láttára. A valóban

forradalmi művészek többsége számára országunkban ez a világnézet már munkásságukat meghatározó elemmé, vagyis művészi módszerükké vált és válik egyre inkább.

Éppen ez a körülmény szülte és szüli egyre inkább fiatal szovjet irodalmunk forradalmi tartalmának és művészi formáinak valóságosan létező (és általunk olykor lebecsült) eleven gazdagságát és sokféleségét.

A mi korunk olyan fenséges, a szocializmus országa olyan hatalmas történelmi léptekkel halad előre, a szocializmus követelményei olyan nagyok, hogy irodalmunk még nem elégít ki bennünket; *ezekhez* a sikerekhez és *ezekhez* a követelményekhez képest irodalmunk még csecsemőkorában van. De ha felhagyunk azzal, hogy *valóban* szovjet és *valóban művészi* irodalmunkat szánalmas, absztrakt, könyvszagú klikkmércével mérjük, ha felhagyunk azzal, hogy elvetjük mindazt, ami nem hasonlít arra a két-három íróra, akit — ki tudja miért — a keresett „módszerhez" legközelebb állónak kiáltottak ki, ha megértjük, hogy az igazi forradalmi módszer a művészetben *mindenekelőtt a valóság igaz művészi ábrázolását jelenti a maga fejlődésében, alapvető tendenciáiban, eleven gazdagságában, az új emberiséget izgató problémák és kérdések sokrétűségében,* ha figyelembe vesszük, hogy az eleven életben a kommunizmus és a kapitalizmus könyörtelen harcában a valóság *ilyen* ábrázolása nem mindig jelentkezik ideálisan tiszta formában, hanem gyakran idegen hatások szennyezik, más tendenciákkal vívott harca formájában áll elénk, vagyis más szóval, ha megtaláljuk, az alkotómunka *vezérlő* tendenciáját, s emellett nem tüntetjük fel a tehetség vagy hozzáértés hiányát a világnézet és módszer fogyatékosságaként, akkor nem nehéz észrevennünk, hogy a szovjet irodalom mind biztosabban és diadalmasabban fejlődik az *új forradalmi, művészi módszer, a*

szocialista realizmus módszere jegyében. Ez nem is lehet másképp, mivel így tükröződik vissza a forradalmi irodalomban a *kor élenjáró, vezérlő stílusa.* Éppen innen adódik irodalmunk forradalmi jellege. Éppen ezért oly változatosak formái, s oly gazdag tartalma.

Nálunk sokat, s olykor helyesen írtak arról, hogy nem lehet elszakítani a művészi módszert a művész világnézetétől. De sokan elfelejtették, hogy éppígy nem lehet ezeket a fogalmakat *egybeolvasztani, azonosítani* sem, mivel ezek a fogalmak nem vágnak egybe. Ezt rendkívül szemléletesen igazolja a múlt művészeinek sok példája, hiszen még a legnagyobbak sem ismerték fel soha teljesen mindannak igazi történelmi tartalmát, amiről és ahogyan írtak.

„Azt, hogy a nagyobb gondolati mélység, a tudatos történelmi tartalom... teljesen összeforrjon a cselekmény shakespeare-i elevenségével és gazdagságával, nyilván még csak a jövőben... fogják elérni" — mondta Engels Lasalle-hoz írott levelében.* Valóban, az író művészi módszere olykor a világnézetében rejlő mély ellentmondásokról tanúskodott. Ezt meggyőzően bizonyította Engels *Balzac* munkásságának példáján: Balzac meggyőződéses legitimista s az abszolutizmus párthíve volt, műveiben mégis „tipikus jellemeket tipikus körülmények között" ábrázolt olyan erővel, hogy műveinek olvasása többet nyújt a francia polgári társadalom történetének megértése szempontjából, mint korabeli politikai és közgazdasági értekezések tucatjai.

Balzac sok művének mindmáig hatalmas nevelő jelentősége van.

Ismeretes, milyen nagy ellentmondás volt Lev Tolsz-

* Marx—Engels *Művészetről, irodalomról.* Szikra 1950. 50. old.

toj idealista filozófiai nézetei és művészi munkásságának alapvető tendenciája között, amely utóbbi lehetővé tette, hogy művei „új lépést jelentsenek előre az egész emberiség művészi fejlődésében" (Lenin).

Az ilyen ellentmondások jelenléte (amelyek első pillantásra úgy szerepelhetnek, mint a világnézet és egész sereg alkotó művészi módszere közti ellentmondások) még egyáltalában nem jelenti, hogy világnézetre emiatt „ne lenne szükség" a művészeti alkotás kérdéseiben. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a világnézet fogyatékosságai természetesen rányomták bélyegüket ezekre a művészekre is, megmutatkoztak művészi módszerükben. Ha Balzac teljesebben és nagyobb történelmi hűséggel felismerhette volna azt, amiről írt, ez megszabadította volna remekműveit sok művészi disszonanciától és még jóval magasabbra emelte volna értéküket a mi számunkra. Tolsztoj reakciós utópizmusa, a „ne állj ellent" megszállott hirdetése kihatott zseniális műveire is, ilyen értelemben csökkentette értéküket a mi számunkra. Lenin Tolsztojról írott cikkeinek rendkívüli jelentősége éppen abból ered, hogy az író alkotó munkáját történelmileg, ellentmondásaiban vizsgálta.

A szocialista realizmus a többi között abban is különbözik a régi realizmustól, hogy egyre kevésbé jellemezheti a művészi módszer és a világnézet közötti ellentmondás, mert a proletariátus szubjektív vágyai és érdekei nem mondanak ellent a történelmi fejlődés objektív törvényeinek. A szocialista társadalom művészének minden lehetősége megvan rá, hogy teljesen összeforrassza „a nagyobb gondolati mélységet, a tudatos történelmi tartalmat... a cselekmény shakespeare-i elevenségével és gazdagságával."

Vannak akik tagadják az élenjáró forradalmi világnézet jelentőségét korunk művészének szempontjából. Így okoskodnak: Homérosz, Shakespeare, Goethe,

Cervantes és a múlt más nagy művészei nem voltak, úgymond, szocialista realisták, műveik mégis évszázadokig élnek. Viszont sok művészünk, jóllehet szocialista realista, sokkal gyatrábban ír.

Csakhogy, először is, bebizonyosodott, hogy azonos feltételek mellett az élenjáró világnézet mindig *emelte* az alkotások művészi színvonalát a múlt mestereinél. Másodszor, mondottam már, hogy természetesen figyelembe kell venni a művész tehetségének és művészi tapasztalatának színvonalát és fokát. A mi más típusú, magasabb színvonalú realizmusunk nem mindig párosul a *tehetség* és a művészeink részéről mutatott mesterségbeli tudás magasabb színvonalával.

Nem szabad elfelejtenünk, hogy irodalmunk még egészen fiatal, géniuszok pedig nem mindennap születnek. De mind gyakrabban és mind inkább fognak születni, amint az embermilliók fokozatosan megszabadulnak a múlt rabbilincseitől. Irodalmunk máris mérhetetlenül magasabban áll a mai polgári irodalomnál. A szocializmus joggal büszke rá, hogy máris sok kivételes tehetségű forradalmár-művészt mutatott fel (például Majakovszkijt), hogy van Gorkija, akinek művei megteremtették azt az összeforrottságot, amelyről Engels beszélt, s ezért századokig élni fognak. Gorkij munkássága új, hatalmas forradalmi és művészi jelentőségű lépést jelent az egész emberiség fejlődésében, mert benne a szocialista világnézet igazi zsenialitással párosul.

Minél előbb le kell számolnunk a régi „professzori" elképzelésekkel a realizmust, romantikát, naturalizmust illetően, hiszen ezek az elképzelések külsődleges, formális jellemvonásokon alapszanak és szöges ellentétben állanak a marxizmus—leninizmus idevágó elképzeléseivel, amelyek a dolog objektív történelmi lényegén alapulnak.

Marx, Engels, Lenin művészi realizmuson az objek-

tív történelmi igazsághoz való közeledést, a valóság lényeges oldalainak feltárását, az ellentmondások bátor leleplezését, mindenféle és fajta álarc leszaggatását értette, hiszen ez utóbbiakkal a kizsákmányoló osztályok igyekeztek leplezni egész uralmuk valóban kizsákmányoló lényegét. S ugyanakkor értették rajta a gondolat merész *szárnyalását*, a valóságra támaszkodó szenvedélyes és forradalmi „ábrándozást" is, amely holnap már ébrenlétté válik. Ebből a szempontból az úgynevezett romantikus jövőbe törés az igazi realizmusnak egyik vonása.

A jelenségek felületén maradó realizmus, amely a dolgoknak és jelenségeknek csak egyes vonatkozásait látja, nem helyezi őket kapcsolatba a történelmi folyamattal, a jövendő fejlődéssel, a marxizmus megalapítóinak véleménye szerint vulgáris, földhözragadt realizmus. A marxizmus megalapítóinak ismert állásfoglalásai a „romantika" ellen mindig a hamis „romantika", az idézőjelekben használt romantika ellen, a valóságról alkotott felületes, banális s egyszersmind hamis elképzelések nyárspolgári felnagyítása, poetizálása, misztifikálása ellen, a reális ellentmondások elől a pompázatos frázisok árnyába menekülés ellen, „a dolgok lényegének elleplezése" ellen (Marx) irányultak. De a marxizmus—leninizmus megalapítói mindig lelkesen, tisztelettel és büszkén említették a művészet jövőbe vetett merész tekintetét, a jövő iránti rajongását, a forradalmi ábrándozást.

A marxizmus—leninizmus felfogása szerint a múlt korszakok legnagyobb *realistái* igen nagy skálán elhelyezkedő, igen különböző, egymással külső hasonlóságot nem mutató művészek voltak: *Homérosz*, jóllehet örökéletű lényeit, teremtményeit mitologikus burok takarja; *Dante*, jóllehet a pokolba és a purgatóriumba küldte hősét; *Swift*, jóllehet osztályának valóságos történelmi ellenségeit és barátait liliputiak,

guingnomok, laputok fantasztikus köntösében ábrázolta; *Shakespeare,* jóllehet — horribile dictu! — hitt a kísértetekben; *Cervantes, Goethe,* jóllehet amikor a német nyárspolgárság hatalmába kerítette ezt a nagy német lángészt, Goethe olykor sekélyes „romantikusnak" mutatkozott, vagy meghajolt az „empirizmus ezerfejű hidrája" előtt; *Puskin, Gribojedov, Gogol, Lermontov, Szaltikov-Scsendrin, Dickens* — akkor és annyiban, amikor és amennyiben ő maga nem változott a nyárspolgárság kemencéjében muzsikáló tücsökké; *Heine,* aki akkor volt nagy, amikor a nyárspolgárságot kipellengérezte, és nem hajtott fejet idillikus olcsó zászlói előtt; *Tolsztoj,* jóllehet nála megférte könyörtelen realizmus, „a mindenféle és fajta álarc leszaggatása" a „rizses kotlettal"; *Jack London,* amikor nem azt hirdette, hogy a szociális ellentmondásokból való kiút a „természet ölére" való kispolgári menekülés útja, és amikor nem bonyolódott bele a nietzschei „filozófiába"; *Stendhal, Balzac, Flaubert,* amikor ez utóbbinak „objektivizmusa" nem torzult a kifinomult tőkepénzes fáradt szkepticizmusává, és még sokan-sokan mások.

Ezek a művészek a múlt nagy *realistái* voltak, mert bármennyire különböztek is társadalmilag és egyéniségük szerint, többé vagy kevésbé az objektív történelmi igazsághoz közeledtek és az emberiséget mindmáig izgató kérdéseket vetettek fel századokig élő művészi képekben. Másfelől, ragyogó egyéniségek voltak és társadalmi, történelmi helyzetük különbsége mellett mindegyikük alkotásában megmutatkozott a szerző erőteljes *egyénisége.* Vannak, akik azt gondolják, hogy a szocialista realizmus módszerére azért van szükség, hogy a művészek úgy hasonlítsanak egymásra, mint egyik tojás a másikra. Egyébként az efféle szabványjelleg és nivellálás hirdetői gúnyt űznek a szocializmusból és a realizmusból. *A szocialista rea-*

lizmus minden más vonása mellett a művészi egyéniségek gazdagságát is jelenti.

A marxizmus—leninizmus szemében nem az elnevezések és beskatulyázások a fontosak, hanem az adott művész objektív történelmi funkciója, és az, milyen mértékben és milyen oldalról használható fel a mi számunkra mint kulturális és esztétikai örökség, mint aktív erő. Ezért a marxizmus—leninizmus ábécéje előírja, hogy minden művészt saját kora reális harcainak fényénél, feltétlenül konkrét történelmi módon és mindenre kiterjedően kell vizsgálnunk. A marxista felfogás szerint például Schiller tipikus „romantikus" volt, mivel Engels kifejezésével szólva, „a sekélyes nyomorúságból a fennkölt nyomorúságba" talált kiutat. De Schiller *A harang, a Haramiák* és a *Wilhelm Tell* szerzője saját kora számára a burzsoázia *forradalmi* romantikusa volt és ilyen értelemben történelmileg haladó szerepet játszott (egyébként élete alkonyán tipikusan reakciós romantikus lett). Mint *forradalmi* romantikus mindmáig megőrizte nevelő jelentőségét, különösen az ifjúság számára. De a fentebb említett fogyatékosságok miatt Schiller nevelő jelentősége a mi korunk számára nem *olyan* nagy, mint például Shakespeare vagy Balzac nevelő szerepe.

A művészi realizmus marxista—leninista értelmezése szerint például Zola gyakran úgy áll előttünk, mint *földhözragadt és vulgáris realista, de korántsem mindig.* Aszerint, mennyire sikerül felemelkednie a szélesebb általánosításokig, aszerint, mennyire irányult munkássága a társadalmi egyenlőtlenség ábrázolására, a második császárság korában élő francia polgárság kapzsiságának, üresség̈ének, erkölcsi bomlásának leleplezésére, történelmileg haladó szerepet játszott és nevelő jelentőségét megőrzi a mi korunk számára is. Mégis mindenki előtt világos, hogy realizmusa sokkal szegényebb és ösztövérebb, mint például Balzac rea-

lizmusa. Engels azt mondotta, hogy Balzac mint realista művész összehasonlíthatatlanul magasabban áll, mint a múlt, jelen és jövendő valamennyi Zolája együttvéve.

Ismeretes, milyen béklyókat rakott Blok munkásságára az a polgári, nemesi dekadencia, amelynek világából elindult. De az is ismeretes Blok naplóiból és alkotásaiból, milyen szenvedélyesen vergődött ez a rendkívül tehetséges művész abban a szűk kalickában, amelybe zárva volt, milyen realista erőre tett szert sok-sok alkotásában, amikor leküzdötte irodalmi „áramlatának" gátjait, s a *Tizenketten* című poémája sajátos forradalomba rohanás volt, és *forradalmi szerepet* játszott.

A marxizmus—leninizmus nemegyszer rámutatott milyen reakciós sötétség képviselője volt Dosztojevszkij, amikor mardosta magát a „jóisten" előtt, és gyalázta a forradalmat. De Dosztojevszkij zseniális realista volt a kizsákmányolt rendben meggyötört és elnyomorított emberek szenvedései és kínjai ábrázolása terén.

Ebből egyetlenegy tanulság következik:

a művészet jelenségei a való életben nem mindig kész, „tiszta" formában tárulnak elénk. A „módszer" olyan értelmezését, amely az írókat beskatulyázza, s nem mutatja meg objektív, történelmi funkciójukat, könyörtelenül a pokolba kell küldeni.

A mondottak vonatkoznak a mai szovjet írókra is.

A szovjet irodalom uralkodó áramlata a szocialista *realizmus*. Miért? Azért, mert a marxista—leninista felfogás szerint az igazi művészi realizmus olyan alkotómunka, amely a lehető legközelebb van a történelmi igazsághoz, többé vagy kevésbé meg tudja mutatni a valóság fejlődésének *tendenciáját* abban a harcban, amely a régi erői ellen folyik. Miért éppen *szocialista* realizmus a mi napjainkban az ilyen valódi

realizmus? Azért, mert hazánk a győzelmes szocializmus országa, mert a mai művész, aki híven ábrázolja a valóságot, a mi korunk alapvető tendenciájának fényénél, ezt a valóságot a *szocializmus* álláspontjáról ábrázolja.

A szocialista realizmustól idegen az egyes műfajok, formák, temperamentumok, írói eljárások és modorok kánonná avatása. A szocialista realizmusra a sokféleség jellemző. Magába foglalja az eposzt, a lírát, a drámát, a tragédiát és a komédiát, szatirát és humort, a többkötetes regényt és a karcolatot, a poémát és az epigrammát, a lélektani regényt és a kalandregényt, a szenvedélyes forradalmi ábrázolást és az ellenség „mindenféle és fajta álarcának" könyörtelen leszaggatását, a hatalmas forradalmi pátoszt, és a józan elemzést, a szenvedélyek lobogását és a víg nevetést, a legnagyobb élethűséget és a képzelet merész szárnyalását.

A szocialista realizmus arra szólítja a művészt, hogy *az újat, a szocialistát* ábrázolja, mivel milliók gyakorlatán keresztül ebben valósul meg a szocializmus igazi igazsága, de ugyanakkor feltételezi, hogy az irodalom megmutatja az élet teljes sokféleségét, az emberiség egész történelmi tapasztalatát, az új embert foglalkoztató valamennyi problémát és kérdést. A munkásosztálynak és nagy pártjának nemzetközi harca a kommunista rendért, a kapitalizmus rothadása, ádáz ellenállása és pusztulása, a parasztság és különféle néprétegek millióinak szocialista átformálása, a népek felszabadulása a nemzeti elnyomás átkozott igája alól, az új szocialista munka és a kapitalizmus jármában végzett rabszolgamunka, mindenféle és fajta kizsákmányolást leleplező, vagy „szépítő" eszmék, az individualizmust, a vallást, a faji és nemzeti „felsőbbrendűséget" hirdető eszmék leleplezése és a szocializmus nagy felszabadító eszméinek lobogó pro-

pagandája, a polgárhábórú és az imperialista háború, a forradalmár nemzedékek egymás örökébe lépése, az új szocialista egyéniség fejlődése és a kollektivizmus, a múlt hatalmas népi mozgalmai, a tudományos felfedezések és kutatások, a szerelem, az élet és halál — az életnek és milliók világtörténelmi harcának, a szocializmus és kapitalizmus összecsapásának e teljes sokfélesége a szocialista realizmus „témájává" kell, hogy váljon.

Ennek az áramlatnak hatalmas, mind jobban mélyülő és szélesedő medrében nem „tiszta", nem eszményi formában, hanem ellentmondásokkal és hibákkal teljesen, az idegen tendenciák ellen harcolva, saját alkotói arculatán kisebb-nagyobb anyajegyeket viselve, több vagy kevesebb művészi tehetséggel, *de éppen ebben a mederben munkálkodik és alkot hazánk valóban forradalmi művészeinek túlnyomó többsége, élén Gorkijjal.*

1932

*A színvonalért, a mesterségbeli tudásért**

Sokan szóltak már arról, hogy plénumunk az önbírálat jegyében folyik és az önkritika az a fegyver, amely segít bennünket abban, hogy sokkal gyorsabb léptekkel vihessük most előre a szovjet irodalom ügyét. Ez így is van. Csakhogy az önkritika a mi viszonyaink között, az irodalmi mozgalom viszonyai között, mindig alkotói vitát jelent, mert mi elsősorban munkásságunkat bíráljuk meg, írói termésünket, és soha nem volt, nincs és nem lehet olyan helyzet, hogy az emberek egyformán írjanak és a műalkotások megítélésében mindig egy véleményen legyenek. Erre nincs is szükség, mert ez a megrekedés jele volna. Ilyen helyzet természetesen nem lesz a kibontakozott kommunizmusban sem —, sőt, az ízlések, s az érdeklődés sokrétűsége akkor szokatlanul megnövekszik majd.

Tehát az egyik fontos kérdés, amely kongresszusi előkészületeink során felvetődik, az alkotói vita kibontakozásának kérdése. És itt, hogy ez a vita termékeny legyen, tüstént fel kell vetni e vita formájának és tartalmának kérdését.

A vitát illető első igen fontos kérdés az, amelyet a plénumon elhangzott hozzászólásában Kirszanov elvtárs érintett. Nevezetesen, hivatkozott rám, és helytelenül idézte egyik kijelentésemet arról, hogy szüksé-

* A Szovjet Írószövetség Szervezőbizottságának 1934-ben tartott plénumán elhangzott beszédből.

günk van-e az alkotói vita kibontakozásához alkotói csoportokra. Ez igen fontos kérdés, mert minálunk jelenleg nincsenek úgynevezett alkotói csoportok.*

Ha a csoportokra nincs szükség, tehát ha maga az élet nem teremtett csoportokat, viszont mi mesterségesen létrehozzuk őket, akkor haszontalan munkát végzünk.

Úgy vélem, hogy az „alkotói csoportok" kérdését a szovjet irodalom fejlődésének története levette a napirendről.

Mi jellemzi az úgynevezett „alkotói csoportot"? Ha az valóban komoly, az élet által teremtett alkotói csoport, akkor az egymással összefüggő ideológiai és formai követelmények egységes komplexusának kell jellemeznie. Minden komoly irodalmi csoport mögött mindig valamilyen társadalmi ismertető jegynek kell lennie, egyébként értelmét veszíti.

Ha megnézzük a forradalom előtti „alkotói áramlatokat" azok mindig valamilyen nagy társadalmi mozgalom kifejezői voltak. Például a Belinszkij vezette „alkotói áramlat" lényegében nagy társadalmi mozgalom volt. Belinszkij nem annyira egy irodalmi kör, mint inkább egy sajátos politikai párt vezére volt. Ugyanazt mondhatjuk Csernisevszkijről és Dobroljubovról. Ha a XIX. századi Franciaország irodalmi áramlatainak és iskoláinak harcát vesszük, ez a harc is, mint ismeretes, az osztályharc kifejezője volt.

Történelmileg hogyan jöttek létre a szovjet irodalmi csoportok: a RAPP, a LEF, a Pereval, a VSZSZP, a

* Természetesen csoportokról mint az irodalmi áramlatok szervezett formájáról beszélek, nem pedig azokról a különböző kollektívákról, amelyeket nálunk a tanulás során, vagy egyes kérdések kidolgozására, vagy egy-egy könyv megírására stb. hívnak életre. Ilyen kollektívák vannak nálunk, és az a cél, hogy minél több legyen belőlük.

VOKP*, a Krug írói szövetkezete stb? Ezek különböző társadalmi rétegek vagy társadalmi árnyalatok irodalmi kifejezői voltak, közöttük nemcsak formai különbség állott fenn. A csoportok azért jöttek létre, mert maga az élet teremtette meg őket, nem pedig azért, mert a „rossz emberek" így akarták. Az országunkban folyó osztályharc specifikus kifejezési formái voltak ezek a csoportok az irodalomban. Az osztályellenség még erős volt, a proletárirodalom képviselői még gyengék, a parasztság még nem volt kolhozokban, az értelmiség körében jelentős volt az ingadozás.

Az irodalmi csoportok sokfélesége nem más volt, mint a különféle társadalmi rétegek és csoportok forradalomhoz vezető sokféle útjának, köztük a kispolgári csoportok útjainak kifejeződése.

Pártunk csak azért jutott el az irodalmi csoportok feloszlatásához, és egységes szovjet írószövetség megalakításához, mert ezek a csoportok történelmileg elveszítették tartalmukat. Nem azért, mert befejeződött az osztályharc, hanem azért, mert a proletariátus helyzete mérhetetlenül megerősödött, azért mert az osztályellenség alapjában véve szét van verve, azért, mert a parasztság a szocializmus zászlaja alá állt, azért, mert az értelmiség fordulata a szocialista építés felé alapjában véve megtörtént. Ezért az alkotói csoportok elöregedtek, kezdtek széthullani, apró körökre és klikkekre bomlani, s ezekben az emberek vagy a régi hagyományok alapján, vagy személyes kapcsolataik alapján egyesültek, közöttük a harc elvtelenné vált (amit természetesen nagyszerűen felhasználtak a szétvert osztályellenség maradványai).

Ezek a csoportok elavultak és a történelem archívu-

* *Vszerosszijszkij Szojusz Szovjetszkih Piszatyelej* (Szovjet Írók Országos Szövetsége). *Vszrosszijszkoje Obscsesztvo Kresztyanszkih Piszatyelej* (Orosz Parasztírók Országos Egyesülete).

mába kerültek. Lehetetlen most mesterségesen létrehívni őket.

Mivel Szemjon Kirszanov említette itt egyik kijelentésemet az alkotói csoportosulásokat illetően, meg kell mondanom, hogy kijelentésem egészen másképp hangzott. Én nem a csoportosulásokról beszéltem, hanem arról, hogy *lehetetlen vita és véleménycsere anélkül, hogy ne biztosítanánk utat a művészi munkáról vallott különféle felfogásoknak.* A többi között, bár láttam, hogy a hajdani LEF tagjai még megőrizték a régi szervezeti kapcsolat valamiféle maradványait, azt mondottam, hogyha alkotói kérdésekben kérnek szót, feltétlenül külön oldalt kell biztosítani nekik a *Lityeraturnaja Gazetá*ban. Ki akartak adni egy Majakovszkij emlékkönyvet is, én a kiadás mellett foglaltam állást. Nem szabad elhallgattatni őket, maguk fognak rádöbbenni csődjükre.

Mi történt azonban? Elvtársaim megcsinálták a külön oldalt. Gondolják csak el, micsoda csetepaté tört volna ki néhány évvel ezelőtt, ha a LEF tagjai külön oldalt állítanak össze a *Lityeraturnaja Gazetá*ban, most azonban észre sem vette senki. Voltak ott helyes és helytelen gondolatok egyaránt, Aszejevtől is, Briktől is és másoktól is, de hogy ezeket valami egyesítette volna, hogy az egész valamiféle csoport eszmei vázát adta volna — ez nem derült ki. És senkinek eszébe sem jutott, hogy fellépésük ellen harcolni, verekedni kell. Nem keltett érdeklődést, visszhang nélkül maradt. Sok költő szeretett volna vitába szállni a hajdani LEF-tagokkal, de egyikük sem tudta legyűrni egy efféle tartalmatlan „disputa" unalmát.

A hajdani RAPP tagjaiból néhányan, azok, akik megszokták a régi viszonyok között és nem érzik a jelenlegieket, azt a hibát követik el, hogy a vitát a mi viszonyaink között az „alkotói áramlatok" *harcának* tekintik valamelyik áramlat *fölényének* kivívása

érdekében. Nálunk csak két komoly társadalmi „áramlat" van: a bolsevik párt vezetésével a szocializmus felé haladó sokmilliós nép útja és a régi világ maradványainak harca a történelem kerekének visszaforgatásáért. Ezekkel a maradványokkal nem vitatkozni kell, hanem le kell leplezni és kíméletlenül el kell nyomni ellenállásukat. Megvannak-e például annak a feltételei, hogy mi, kommunista írók, akiket egységbe fog a kommunista frakció, különböző csoportokban és áramlatokban szerepeljünk? Erre semmi lehetőség.

(Egy hang: Egyhangúság az alkotásban?)

Nem egyhangúság, hanem ellenkezőleg: csak a szocializmus nyújt talajt az alkotás valamennyi kérdését illető különféle nézetek, formák, írói eljárások, műfajok gazdag, bővérű, sokoldalú különféleségére, a közöttük folyó vitákra, versengésre, és ez a törvény, természetesen, vonatkozik a kommunistákra is. Erről már beszéltem, de szólok újra. Talán Pavlenko írásmódja hasonlít Fagyejevére, Kirsonéra, Borisz Levinére? Nem. De miért kényszerítenek bennünket arra, hogy különböző alkotói áramlatokat és csoportokat szervezzünk? Mi szükségünk erre? Milyen talajon létezhetnek különböző csoportok kommunisták között? A legjobb esetben, az „uralkodnivágyás", vagyis a túlzott individualizmus, az önzés lehet ez az alap, rosszabb esetben a kommunisták egyik-másik csoportjának idegen befolyás alá kerülése. De jelenti-e ez, hogy kommunisták között nem folyhatnak viták az írói munka kérdéseiről? Mondjuk, köztem és Pavlenko között? Amennyi csak tetszik. Csakhogy nekünk nincs szükségünk különböző *csoportokra.* Vagy talán minden kommunistának egy „áramlatba" kellene elkülönülnie, s a pártonkívülieknek szintén áramlatokra oszlaniok? Ezt csak az osztályellenség sugallhatja, akinek az az érdeke, hogy elszakítsa a pártonkívülieket a

kommunistáktól, és a kapitalizmus visszaállítása érdekében meghiúsítsa közös harcukat az osztálynélküli társadalomért. Nem, a szovjet irodalom nem a csoportok formájában, hanem elvtársias alkotói vita jegyében, versengésben, egységes szovjet írószövetség kereteiben fejlődhet. Ebben a vitában le fogjuk leplezni az idegen hatásokat, meg fogjuk szüntetni az ideológiai fogyatékosságokat, harcolni fogunk a magas eszmei és művészi színvonalért, az alkotás sokrétűségéért, s a legkülönfélébb nézeteket mutatjuk majd fel a művészi munka sajátosságait illetően.

(K i r s z a n o v: És ezek szerint a nézetek szerint csatlakozunk egymáshoz? Ez nem más, mint alkotói áramlat és csoportosulás.)

Nem, ez nem csoportosulás. Mert azok, akik egyetértenek az alkotás egyik kérdésében, ellenvéleményen lehetnek, a másikat illetően. Ebből még nem születik „áramlat" a szó régi értelmében. De ez lehet a különböző áramlatok versengése a forma területén, ahol természetesen lesznek „ellenfelek" és „azonos gondolkodásúak", *akik azonban mindnyájan közös ideológiai álláspontot foglalnak el.* Csakis ebben az értelemben beszélhetünk a mi időnkben „áramlatokról".

Az egész dolog azon fordul meg, hogy helyesen vessük fel azokat a kérdéseket, amelyek valóban íróink érdeklődésének középpontjában állnak, azokat a kérdéseket, amelyek lehetővé teszik olyan alkotói vita kibontakoztatását, amely magával ragadja mind a fiatalokat, mind a „derékhadat", mind a „mestereket", azokat a kérdéseket, amelyek elősegíthetik az egész irodalom színvonalának emelését. Az alkotói módszer, a stílus, a műfajok stb. kérdéseit jobb, érettebb és tökéletesebb művek példáján kidolgozni, mint kezdő írók művein. Ez nem azt jelenti, hogy a kezdők műveit nem kell figyelembe venni az alkotás nagy kérdéseinek kidolgozásánál, de nem szabad szem elől té-

veszteni, hogy a kezdőknél igen sok fogyatékosság a tapasztalat, a hozzáértés, a mesterségbeli tudás hiányából ered, az ismeret fogyatékos voltából, az elsietettségből, a kidolgozatlanságból. Itt pedig nem vitatkozni kell, inkább *tanítani.*

Vegyük a nyelv kérdését. Nem lehet vitatkozni a nyelvről olyan művek alapján, amelyeknek a nyelve egyszerűen gyatra, nincs kimunkálva. Ez elemi tanulás kérdése, Gorkij cikkei a nyelvről nem „vitacikkek", hanem pedagógiai jellegűek. Tanulni kell és kész. A vita olyan művek alapján bontakozhat ki, amelyekben az írók jó ismerői a nyelvnek, de különbözőképpen értelmezik, különbözőképpen használják. Például a „kezdőktől" a „mesterekig" minden írót érdekelhet egy olyan vita, amely Majakovszkij vagy Prisvin nyelvéről folyik, mert ők nagy mesterei és ismerői a nyelvnek. Nagy haszonnal lehet vitatkozni Babel nyelvéről, vagy Szergejev-Censzkij, vagy Borisz Paszternák, vagy Gyemjan Bednij, vagy Alekszej Tolsztoj, vagy Nyikoláj Tyihonov nyelvéről.

Lehet-e például termékenyen vitatkozni *Az utosó üdege* című regény kompozíciójáról? Lehet, de éppen a kezdő, fiatal írók között, mivel a regény kompozíciója egyszerűen tökéletlen — a szerző nem sajátította el a kompozíció néhány elemi követelményét. A kompozíció nem azért tökéletlen a szerzőnél, mintha hamis állásponton volna (mint például Dos Passos legutóbbi regényeinek kompozíciója), hanem egyszerűen a kellő hozzáértés hiánya miatt.

Viszont egy olyan vita, amely például Tolsztoj *Háború és béké*jének vagy Gorkij *Klim Szamgin*jának kompozíciójáról folyna, mindenkit vonzana a „kezdőktől" a „tekintélyekig", mert ezeknek a regényeknek kompozíciós alapjai teljesen különbözőek, s ugyanakkor — látszólagos egyszerűségük és érthetőségük mellett — olyan bonyolultak és eredetiek, hogy még

egyetlen kritikus és irodalomtörténész sem kutatta ki és magyarázta meg.

Miféle vitát lehetne folytatni egyik-másik szerző verséről, holott látható, hogy egyszerűen elkapkodta?! Vajon ez vitára indító mozzanat? Nem szabad kapkodva írni. El kell sajátítani a mesterségbeli tudás elemeit, ismerni kell azt, amiről írunk, sokat kell dolgozni — ezek nem vitakérdések, ezekre meg kell tanítani az embereket.

Azt hiszik, hogy én ezzel talán a „mesterek" kasztját állítom fel? Nem, csupán hangsúlyozom azt, hogy tanulni kell, mert íróink többsége kezdő író, fiatal író. A tudomány területén például senki sem veszi egy kalap alá a professzorokat és a diákokat. A professzorok már megjárták azt az utat, amelyet a diákok most tesznek meg. Tanulnak ezek is, azok is, csakhogy nem egyformán. A diákok számára lehet vitakérdés az, hogyan kell bebizonyítani valamelyik tételt, a professzor azonban már ismeri a bizonyítást. Viszont az, hogyan kell űrhajót szerkeszteni, lehet vitakérdés a professzor számára is.

Miben rejlik Gorkij nevelői ereje a kéziratok javítása terén? Amikor eléje áll egy kezdő író, Gorkij nem ijesztgeti „izmusokkal" (empirizmus, romanticizmus, naturalizmus), hanem azt mondja: ezt és ezt a kérdést rosszul fejtette ki, nem ismeri, olvassa el ezt és ezt, akkor majd megvilágosodik; ezt a mondatot rosszul fogalmazta, oroszul így nem beszélnek, hanem emígy; az elbeszélésének a szerkezete nehézkes, ezt ki kell hagyni, ezt meg erősíteni kell, akkor jobb lesz; a pongyolaságából úgy látom, hogy elkapkodta a kisregényét, kapkodni pedig nem szabad. Ilyen munkával Gorkij tucatjával nevelte már az írókat, akik maguk is mesterekké váltak.

Az „áramlatok" hajszolása sok tekintetben megzavart már bennünket, a RAPP íróit is. Például Fagye-

jevet sokáig szembeállították Panfjorovval, mint a „dialektikus materializmus" képviselőjét az „empirizmus" képviselőjével.

De most, amikor elemeztük műveinket, Panfjorov meg én, akárcsak a többi kommunista, nem látjuk, mi választhatna el bennünket egymástól világnézet tekintetében, jóllehet különbözőképpen írunk, és bíráljuk egymást.

Megtanuljuk, hogyan kell bírálni egymást ceruzával a kézben. Még nem tanultuk ezt meg teljesen, de kétségtelenül meg fogjuk tanulni.

Pédául milyen fogyatékosságokat látok én Panfjorov *Bruszki*jában* a Gorkij által említett nyelvi fogyatékosságokon kívül? Sok a felesleges figura, némelyikük feltűnik, majd eltűnik nyomtalanul, ha pedig ismét megjelenik, az olvasó már nem emlékszik, kicsoda is voltaképpen. Sokat egészen ki kellene hagyni, s akkor az író több figyelmet szentelhetne főhőseinek.

Vegyék csak a *Bruszki* harmadik kötetét. Ott van egy részlet Nyikita Gurjanovról, a középparasztról, aki a kolhozszervezés idején nem volt hajlandó belépni, befogta a gebéjét, és nekivágott szekerével az országnak, hogy megkeresse, hol nincsen iparosítás és kollektivizálás. Sokáig szekerezett, megfordult a Dnyeperi Erőmű építésénél, a Fekete-tenger partján, egyre csak kereste azt a helyet, ahol nincsen kolhoz, nincsen iparosítás —, de sehogysem találta. A lovacska csont és bőr lett, őmaga is lefogyott, megőszült. Kiderült, hogy nincs neki más útja, csak a kolhoz. Visszament hát a kolhozába, s éppen akkor ért oda, amikor a kolhozelnök hazaérkezett valami kiküldetésből — repülőgépen. Mindezt Panfjorov néhány oldalon, sok jelentéktelen anyag között mondja el.

* A négy részes könyv magyarul az alábbi címeken jelent meg: *Virágzó élet, Napfényes mezők, Megindulnak a traktorok, Aratás.*

Holott lehetett volna regényt írni éppen erről a muzsikról, az utolsó kistulajdonosról, aki széltében-hosszában beutazza a szocializmus országát, hogy egy szögletet keressen, ahol nincsen kollektív szocialista munka, s akinek vissza kell térnie a kolhozába, hogy együtt dolgozzon a többiekkel. Ha belevisszük ebbe a fikció elemét (mint ahogy Don Quijote kalandjaiban látjuk), arra késztetjük a muzsikot, hogy gebevonta szekerén bejárjon mindent a Fekete-tengertől az Északi Jeges-tengerig, a Balti-tengertől a Csendes-óceánig, és fejezetről fejezetre különböző nemzetiségekkel és népcsoportokkal hozzuk össze, mérnökökkel és tudósokkal, pilótákkal és sarkkutatókkal — akkor jó megvalósítás esetén olyan általánosító erejű regényt nyernénk, amely elhomályosítaná a *Don Quijotét*, hiszen százmillió kistulajdonos szocialistává válása komolyabb dolog, mint az, ha a hűbérurakat felváltják a polgárok.

Az a puszta tény, hogy Panfjorov felfedezte ezt a muzsikot, mutatja, milyen tehetséges író. De nem bontotta ki alakját —, nem mintha hamis álláspontot képviselne, hanem kevés volt a hozzáértése. Mutassanak nekem egy olyan vasgyúrót, aki már megbirkózott volna ezzel a témával!

Úgy vélem, hogy nálunk most jó néhány szovjet író érkezett el oda, hogy az általánosítás, a tipizálás nagy magasába lépjen, de még nem futja az erejéből. Sokan már emelik a lábukat, de aztán leteszik megint, mert érzik — nem menne még, kevés az erejük. *Az utolsó udegé*ben nagy eszmét akartam megragadni, valami szintetikusat alkotni, de a munka keservesen, lassan megy: agyonnyomnak a részletek, a hősök alakja nem nő tipikussá, kicsúszik a kezemből. Többször is át kell dolgozni, tanulni kell a magam munkájából és a másokéból.

Sokan vannak vele így. Nem szégyen beszélni róla.

Kirszanov például kijött ide, és úgy beszél, mint valami mentor: ez meg ez semmit sem tud, ez meg ez egy kukkot sem ért. Mintha bizony ő tudna!

Irodalmunkban most sok nagyszerű részlet van, de kevés a szintézis. Erről több ízben szólt Gorkij. Azt mondta egyszer, vagy három esztendeje, hogy a mi korunknak ereje szerint olyan irodalmi műre lenne szüksége, amelyben — mint egyes zeneművekben, mint hatalmas szimfóniában — a maga teljességében, monumentalitásában szólalna meg a forradalom tartalma: felesleges részlet-aprózás nélkül, szintetikusan, nagy temperamentummal, nekifeszülő érzelmekkel.

Úgy vélem (lehet, hogy tévedek), hogy az ilyen művészet mintaképe a reneszánsz korszak művészete, főképp a szobrászat és a festészet, amely nagy tartalmat monumentálisan, teljesen tolmácsol. Íróink többsége, ha a legkülönbözőbb szintű, tehetségű írásmodorú alkotókat tekintjük, a hétköznapi „naturalista" részletre támaszkodva halad az általánosítás és a tipizálás felé —, ez jellemzi mind Fegyint, mind Vszevolod Ivanovot, mind Solohovot, mind Maliskint, mind Leonovot és másokat. Olykor ezek mögött a részletek mögött nem látjuk az egészet.

Van a mi szovjet művészetünkben még egy „fikciós" vonal, vagyis egy olyan művészi modor, amely a hétköznapi „naturalista" motiválást fiktív motiválással helyettesíti. A színművészetben igen gyakran tette ezt Meyerhold (a legkövetkezetesebben ezt a „fikciót" a kínai színház valósítja meg). Ennek a vonalnak az a hibája, hogy az eleven hétköznapi élet anyagának kizsigerelése gyakran odavezet, hogy sematikus lesz az egész. Az eszme pőrén áll előttünk.

Ám a múlt művészetében voltak olyan művészek is, mint Shakespeare, Goethe, akikre teljesen érvé-

nyesek Flaubert szavai: „A magunkfajtának egész halom apró kavicsot kell összehalmoznia ahhoz, hogy századrésznyi akkora piramist építsünk, mint az ő egyetlen tömbből kifaragott piramisuk". Vegyék például Goethe *Faust*ját. Goethe nem a tárgyi részletekből indul ki, megengedi a „fikciót", de műve egyáltalában nem sematikus, az általánosítás nagy erejét mutatja: realisztikus. Ez a monumentalitás, „tömbből faragottság", szintetikus jelleg, ez a képesség, hogy ne aprózódjanak el a részletekben, a múlt egész sereg nagy művészét jellemezte.

(K i r s z a n o v : Majakovszkijnál is megvolt.)

Igen, egyes műveiben megvolt, más műveiben azonban a sematizmusig vitte ez a „fikció". De Majakovszkij kétségtelenül kereste a szintetikus formát. Ha kritikusaink, teoretikusaink végiggondolják ezt a problémát, és megkeresik élő irodalmunkban jelentkezéseit, és vitára bocsátják ezt a kérdést, biztosíthatom önöket, hogy ebbe a vitába nemcsak a fiatalokat, hanem művészetünk jelentős kiváló mestereit is belevonhatjuk mind a színház, mind a film, mind a festészet, mind az irodalom területén.

Alkalmam volt együtt dolgozni egyik legjelentősebb szovjet filmrendezőnkkel (Dovzsenkóval) egy mai Távol-Keletet bemutató film forgatókönyvén. Beszélgetésünkből kiderült, hogy ez a kérdés őt is foglalkoztatja mint filmrendezőt, s éppígy foglalkoztatja munkatársait.

Ami azt illeti, hogy közös irodalmi munkában vegyek részt, én már, úgy látszik, nem tudom megváltoztatni a magam írói modorát, amely a hétköznapi részlettől indul el, de itt viszont szeretnék nagyobb ökonómiára, lakonikusságra szert tenni —, hogy hasonlattal éljek: szeretnék a „tolsztoji típusú" prózától a „puskini típusú" próza felé haladni.

Önök azt gondolják, vajon érdemes-e egy művész-

nek a hétköznapi élet számtalan reáliájával bajlódni, ezzel a sok „daróckaftánnal", „ostornyéllel", kis népek életének részleteivel, terjedelmes természet-leírásokkal stb.? Csakhogy ha valaki a részletezés írói módszerét választotta, ha arra törekszik, hogy szinte tapinthatóvá tegye a képet, ez kötelez. Én nagyon boldog lennék, ha sikerülne áttetszőbbé tenni munkámat és gazdaságosabban bánni a szavakkal.

Ilyen kérdéseket kell felvetni az írókat illetően. Akkor teljes mértékben ki fog bontakozni a vita. Egy ilyen vitában a színvonal elemi problémái — a mesterségbeli tudás, az írói technika, az ismeretanyag, a kapkodás stb. — mellett felvethetjük a bennünket érdeklő lényegesebb kérdéseket is, és akkor bevonhatjuk a vitába a kezdőket és az élenjárókat egyaránt. Itt az ideje, hogy igen magas követelményeket állítsunk, és az új születését konkrét művekben kutassuk, nem pedig elvonatkoztatva.

Ha mindezt megértjük, ha nem akarunk alkotói csoportosulásokat „létrehozni", hanem komolyan dolgozunk és tanulunk, akkor kétségtelenül ki tudjuk bontakoztatni a vitát.

Vigyázni fogunk rá, hogy e vitánk során senkise lophasson be közénk ellenséges nézetet. Mindezen kérdések kidolgozása során tapasztalhatunk idegen befolyást. Fel kell tárni, szét kell rombolni.

Mire van szükségünk ahhoz, hogy megvalósíthassuk az ilyenfajta vitát? Szervezőbizottságunknak, vagy írószövetségünknek bizonyos fokig feltétlenül az irodalom ügyeit intéző hivatalnak kell lennie. De egyszersmind nagy alkotói, írói klubnak is.

Ez azt jelenti, hogy egész sereg funkciót kell hozzáértéssel kijelölni, a szövetség vezetőségének, vezető íróinak pedig olyan kérdésekkel kell foglalkozniuk, amelyek a közvetlen írói és kritikai munkával függenek össze. Az írószövetség vezetőségének egy vala-

mennyi nemzetiségi íróit egyesítő nagy országos klub vezetőségeként kell működnie. Folyóiratainknak a mindennapi munkában a szövetség munkájához kell kapcsolódniuk, mert a szövetség munkája olyan szorosan összefügg a szerkesztők munkájával, akik a kéziratokkal és az alkotók termékeivel végzik munkájukat, hogy el sem lehet választani őket. Nagyobb szerepet kell szánni a szerkesztőknek...

Úgy vélem, hogy most, jóllehet még nem küzdöttük le teljesen a klikkszellemet, s még várhatók visszaesések egyik-másik oldalról, mégis úgy kell tekintenünk, hogy új szakaszba léptünk és nem csinálhatunk a klikkszellem kérdéséből holmi madárijesztőt...

Lássunk hozzá komolyan, bontakoztassuk ki az alkotói vitát. Erősítsük meg úgy szervezetünket, hogy az emberek valóban az alkotással foglalkozhassanak, hogy megkönnyítsük nekik a helyszíni tapasztalatok gyűjtését, a mindennapi kapcsolatot a való élettel. Ez a legfőbb dolog, amire most valóban szükségünk van.

Majakovszkijról és a költészet áramlatairól

Majakovszkijt lehetetlen megmagyarázni az életrajzkutatás módszerével. A marxista irodalom-búvár számára igen nagy jelentősége van az életrajznak mint segédeszköznek, elemzését azonban nem az életrajz, hanem a mű alapján kell végeznie.

Lenin *Tolsztoj, az orosz forradalom tükre* című híres cikkében ragyogó példáját adta a valóban marxista elemzésnek. Merész állítás volt az „orosz forradalom tükrének" nevezni Tolsztojt. Lenin, Tolsztojt magyarázván, azokból a nagy társadalmi mozgalmakból indult ki, amelyek az írót szülték, és megmutatta, hogy Tolsztoj a maga fejlődésének során eljutott az úri álláspontról a muzsik álláspontra, és munkásságában a parasztforradalom erejét és gyengeségét tükrözte vissza, s éppen ez magyarázza meg sok kiáltó ellentmondását.

Majakovszkijt is akkor érthetjük meg, ha nem szűk biográfiai módszerrel magyarázzuk, hanem azoknak a hatalmas történelmi eseményeknek a fényénél vizsgáljuk, amelyek szülték és amelyeknek legjobb dalnokává lett.

Én úgy vélem, hogy nincsenek előnyben azok, akiknek szerencsés lehetőségük volt Majakovszkij közelében lenni, nincsenek előnyben velünk, többiekkel szemben ott, ahol Majakovszkij munkásságának marxista magyarázatáról van szó. Majakovszkij a népé, és a nép legjobb erői, az értelmiségiek, marxista kritikusok, írók, általában gondolkodó emberek, a je-

lenségek marxista értelmezéséből kiindulva a maguk módján igyekeznek feldolgozni Majakovszkij irodalmi örökségét.

Amikor a Nagy Színházban elmondandó ünnepi beszédemre készültem, életemben először első sorától az utolsóig elolvastam Majakovszkijt. És alakjából sokmindent megmagyarázott nekem saját munkássága.

Nagy figyelmet szenteltem a korai időszaknak Majakovszkij munkásságában, az ifjúkori verseknek, az úgynevezett „futurista korszaknak". És azt láttam, hogy tévednek azok a kutatók (például Tregub), akik azt állítják, hogy Majakovszkij kész kommunista újítóként született bele a költészetbe. Világrajött, és egyszeriben bolsevik módon kezdett írni. Ezt rendszerint életrajzának azzal az igen fontos vonatkozásával hozzák összefüggésbe, hogy a bolsevik párt tagja volt, és börtönben ült. Természetesen ennek hatalmas jelentősége volt a költő számára. De Majakovszkij korai versei között vannak olyanok is, amelyekben csupán a tiszta forma területén lép fel újítóként, és nem szólaltatja meg a szocialista tiltakozás hangját. Ilyen a *Kikötő*, *A cégérekhez*, a *Színházak* és néhány más költeménye. Itt tiszta esztetizmus jelentkezik.

A fiatal Majakovszkij ereje abban rejlett, hogy ezen a külső esztetizmusán keresztül tört a nagy társadalmi témák felé. Irodalmi munkásságának első lépéseitől kezdve láthatjuk, mint robban bele költészete a társadalmi viharok és megrázkódtatások hatalmas világába. Korai szatirikus verseiben, közismert nagy poémáiban már a nyárspolgárságra támad, a polgári rendet pörölyözi a maga egészében, és forradalmat jövendöl. Forradalom előtti verseiben Majakovszkij sehol sem használja ezt a szót: „proletariátus", mely később szerves alkotórészévé lesz verseinek. Ez nem jelenti, hogy a költő polgári rend elleni tiltakozásának ne volna társadalmi jellege. Nem, Ma-

jakovszkij híres költeményében, az *Én*ben, ösztönösen egybeforr a kisemmizettek, a széles városi szegény-rétegek tiltakozása és a nagy ember tiltakozása, aki még távolról sem szabadult meg specifikus értelmiségi individualizmusától.

Azt mondják: mutassak olyan verseket, amelyekben Majakovszkij mint individualista lép fel, és olyanokat, amelyekben a társadalom alsó rétegeinek nevében áll ki, röviden szólva, mutassam meg, melyik az a pillanat, amikor individualista tiltakozása átformálódott szociális tiltakozássá. Erre csak egyféleképpen válaszolhatok: nem lehet a forradalom előtti Majakovszkijt két részre hasítani, fejlődésében kell látni őt. Az elnyomottak szevedélyes szeretete Majakovszkijt kivezette a társadalom széles útjára és elvezette a Nagy Októberi Szocialista Forradalom elfogadásához, mint saját forradalmáéhoz, és segítette abban, hogy megszabaduljon az invidualizmus maradványaitól.

Természetesen Majakovszkij jól tudta ezt. Emlékezzenek rá, egyik munkásgyűlésen arra a kérdésre, miért nem lép be a pártba, azt felelte, hogy a párt határozatait magáranézve kötelezőnek tartja, de egyszersmind beszélt a múltnak őrá oly jellemző, s oly sokáig élő szokásairól. Sokmindent nem érthetünk meg Majakovszkijban, ha nem tudjuk helyesen és világosan elképzelni költői fejlődésének egész pályáját, a többi között nem tudjuk megérteni munkásságának azt a szakaszát, amely a futurizmussal függött össze.

A futurizmus nem múlt el nyomtalanul a fiatal Majakovszkij számára, de ő gyorsan túllépett ezen a fokon. és megtalálta helyét a forradalomban. Nem lehet Majakovszkij személyes vagy csoport kapcsolataiból, sőt kijelentéseiből levezetni munkásságát, bárhogy is nyilatkozott azokról a költőkről, akikkel útja során találkozott, amikor első lépéseit tette, vagy akár

további költői pályáján haladt, nem lehet ebből a körből, vagy ezekből a költőkből levezetni művészetét.

Legjobban megítélhető ez Majakovszkij és Hlebnyikov* költői kapcsolataiból. Meg lehet érteni, mi ragadta meg Majakovszkijt Hlebnyikovban, de nem lehet levezetni munkásságát amazéból. Hlebnyikovról sok hamis elképzelés van forgalomban nálunk. Valójában csak az olvasók igen szűk köre ismeri. Sok író is, aki hozzászól művészetéhez, csupán hallomásból tud róla.

Holott Hlebnyikov, a költő igen ellentmondásos jelenség. Munkásságában olykor spontánul visszatükröződtek korának nagy társadalmi mozgalmai, s egyszersmind lírájában magán hordozta a költészeti forma polgári bomlásának komoly nyomait, e bomlás pedig a tartalom mély válságáról tanúskodik. Keveset tudnak nálunk Hlebnyikovról, a társadalmi költőről. Holott munkásságának ez az oldala közel állott Majakovszkijéhoz. Bátran állíthatjuk, hogy Hlebnyikov poémája, *A Szovjetek előtti éjszakán,* szociális és realisztikus mű. Olyan együttérzés van ebben a költeményben a dolgozó ember iránt, hogy poétikai formájának minden szokatlansága mellett is helyenként Nyekraszovra emlékezteti az olvasót. De Hlebnyikov társadalmi költészetében is sok a tévelygés és a köd.

Sokan szívesen magasztalták nálunk Hlebnyikov költői munkásságának „értelmen túli" oldalát, és a köztudatban csupán mint a formalista költészet egyik megteremtője szerepel. Mi tagadás, ő maga hálás talajt szolgáltatott ehhez, különösen, ha 1908—1916 között írott verseit tekintjük — olyanokat, mint *A nevetés elátkozottai,* a *Tücsök* és más költemények. Azt

* Hlebnyikov, Velemir Vlagyimirovics (1885—1922) — orosz-szovjet költő.

mondják, hogy ezek a „műhely-versek", „kísérleti munkák a ragok és képzők kikutatására". Csakhogy az a lényeg, hogy nemegyszer úgy publikálták őket, mint programnyilatkozatot. És valóban, sok költőnek programjává is vált. Holott szó sincs itt költészetről, puszta szó-bűvészet az egész. Ebből nőtt aztán ki a szovjet költészetben fellelhető mai formalizmus. Ez a költői forma, amely elfátyolozza a tartalmat, igen alkalmasnak bizonyult a velünk ellenségesen szembenálló költők számára, akik nem is olyan régen még közöttünk tevékenykedtek, és szó-bűvészetükkel leplezték a szocializmussal ellenségesen szembenálló tartalmakat.

Majakovszkij vadóc volt a szó legjobb értelmében, és szívesen játszott a szavakkal. Még legnagyobb alkotásaiban is láthatjuk a szavak virgonc játékát. Természetes, hogy „felkeltette érdeklődését" Hlebnyikov költészetének ez a vonása. De Majakovszkij írásaiban az eszmei tartalom nincs a szavak puszta játékának alárendelve. Ellenkezőleg, éppen abban rejlett a költő óriási ereje, hogy egy egészen váratlan szójátékkal a lehető legpontosabban, legtökéletesebben tudott kidomborítani, hangsúlyossá tenni egy-egy gondolatot, képet.

Egyetértek L. Tyimofejevvel, Viktor Sklovszkij Majakovszkij-könyvének értékelését illetően. Viktor Sklovszkij az „Opojaz"* köréről szóló fejezetében valóban úgy szerepelteti a formalizmus teoretikusait, mintha azok Majakovszkij költészetének „nagykövetei" volnának az elmélet területén. Holott Majakovszkij egész munkássága és a költészetre vonatkozó minden kijelentése arról tanúskodik, hogy a költő, ellentétben az „Opojaz" teoretikusaival, sohasem rendelte alá

* Obcsesztvo·po izucsenyiju poetyicseszkovo *jazika* (A Költői Nyelv Tanulmányozására Alakult Társaság).

a gondolati feladatokat a formaiaknak. És Majakovszkijt éppúgy, mint bármely más irodalmi jelenséget, lehetetlen megérteni és megmagyarázni, ha a tiszta formából indul ki valaki.

Sklovszkij, a prózaíró, a *Marco Polo*, a *Fjodotov kapitány*, a *Minyin és Pozsarszkij* szerzője — jó szovjet író, de ha teoretikusként lép fel, mindmáig a formalizmus vonásait őrzi. Egyébként ez nemcsak Sklovszkijra érvényes. Sokan azok közül, akik hosszú időn keresztül együtt dolgoztak Majakovszkijjal, igyekeznek költészetét „a tiszta forma" kérdéseiből kiindulva magyarázni, vagy legalábbis az irodalom belső törvényeiből indulnak ki. Ez annyi, mintha fejetetejére állítanánk Majakovszkijt.

Az a törekvés, hogy a társadalmi elemzést szűk irodalmi elemzéssel helyettesítsék, általában jellemző az irodalmi közvéleményre és e közvélemény néhány szakmai sajátosságában leli magyarázatát. Miután az író kihordotta művét, kezdődik az a valóságos kényszermunka, amikor keresi a szavakat, amelyekkel a legteljesebben, a legpontosabban, a legplasztikusabban kifejezhetné a fejében kialakuló képet és gondolatokat. Mint ismeretes, az írói munka során az idő nagyobbik része éppen erre fordítódik, és az irodalmár önkéntelenül is hajlik rá, hogy eltúlozza a szó szerepét, önmagában is megálló jelentőséggel ruházza fel.

És itt mindjárt segítségére is sietnek a formalizmus teoretikusai, és az egész írói munkát igyekeznek a puszta írói műfogásokra korlátozni. Az, hogy Majakovszkij megtörte a kánonként elfogadott ritmusokat, új szókincset hozott a költészetbe, nem volt formalizmus, mert egész munkáját azoknak az új társadalmi feladatoknak rendelte alá, amelyeket a forradalom állított elébe. Természetesen, a tisztán szakmai jellegű beszélgetésekben Majakovszkij igen sokat beszélt a

munkának erről a szakmai oldaláról. Az efféle beszélgetés általában törvényszerű az irodalmárok körében. Majakovszkij beszédeinek gyorsírásos szövegében sok olyan hely is maradt ránk, ahol a kérdésnek éppen erről, a tisztán szakmai oldaláról beszél. De sem Majakovszkij munkássága, sem egészükben tekintett kijelentései nem jogosítanak fel senkit arra, hogy őt formalistaként kezelje. Majakovszkij nem volt formalista.

Ezzel kapcsolatban helytelen, amikor azonosítják mindazokkal a körökkel, amelyeknek költői munkássága kezdetétől tagja volt: a futuristákkal, majd a LEF-fel, később a REF*-fel. Irányzat és kör két olyan dolog, amely gyakran nem esik egybe. Tudjuk, hogy ezekben a körökben a forradalom után is különböző emberek voltak, egyesek teljesen idegenek voltak tőlünk, mások a mai irodalmi helyzethez igen egyéni úton jutottak el, amely nem hasonlít Majakovszkij útjára (például az említett Sklovszkijé sem). Nem tagadhatjuk azonban, hogy ezekben a körökben voltak olyan költők, akik többé-kevésbé közel állottak Majakovszkijhoz a forradalomban megtett útjukat, vállalt irodalmi hagyományaikat, költői technikájukat illetően. Ilyen például N. Aszejev. Ennek a költőnek van saját egyéni arculata, de ugyanakkor költői technikája szerint kétségtelenül közel áll Majakovszkijhoz. Nevetséges és naiv probálkozás volna most utólag elferdíteni az objektív tényeket, és azt állítani, hogy Majakovszkijnak abszolút semmi kapcsolata sem volt azok költészetével, akik körülvették őt. Nem, Majakovszkijjal dolgoztak olyan költők is, akik közelebbi rokonai voltak a forma területén, mint sokan mások. Természetesen Majakovszkij olyan nagy költő volt,

* *Revolucionnij Front* (Forradalmi Front) — az 1929-ben átszervezett LEF új elnevezése; 1930-ig állt fenn.

hogy gazdagodására szolgált sok olyan pályatársának is, akik egészen más költői hagyományok jegyében nevelkedtek. De vannak költők, akiket nagyobb mértékben ragadott magával éppen Majakovszkij formája. Helytelen volna, ha ezek Majakovszkij kizárólagos örököseinek és folytatóinak mondanák magukat. Ilyen formai áramlat azonban létezik költészetünkben, képviselői Aszejev, Kirszanov, Usakov és még néhányan.

Sklovszkij Majakovszkij-könyvének legfőbb fogyatékossága az, hogy Majakovszkijt egy irodalmi kör, a családi élet, egy lakás kereteibe szorítva próbálja megmutatni és megmagyarázni. Nem szívesen nyilatkozom élesen Sklovszkij könyvéről, de meg kell tennem. Azért nem teszem szívesen, mert megszoktuk, hogy Sklovszkijban olyan embert lássunk, aki belső felelősséget érez az irodalom ügyéért. Sklovszkij érdeklődik mind a gyermekirodalom, mind a költészet, mind a próza, mind a film iránt. Sok szerzőnek nagyobb hasznára volt, mint egyes „elvhű" kritikusok, akik egész életükben az irodalomtól távol álló kérdésekkel veszkődnek. De először is, mint már mondottam, Sklovszkijnál afféle formalista leányvállalatok bújnak meg mindmáig, és ezek megmutatják hatásukat munkásságában. Másodszor, Majakovszkijról írott könyve nyárspolgári könyvnek sikerült. Ez a könyv Majakovszkijt kiemeli a forradalomból, sőt kiemeli a költészetből is, és a csoport-kapcsolatok, családi és hétköznapi viszonylatok szűk szférájába zárja. Úgy fest a dolog, mintha Majakovszkijt szinte két-három legközelebbi barátja formálta volna. Különbözőképpen lehet megítélni Majakovszkij megszokott környezetét, de semmiképpen és semmilyen oldalról sem lehet vele meghatározni és jellemezni költészetét.

Majakovszkij a szocialista forradalom egyik legnagyobb szülötte, formálódása már e forradalom előkészítésének korszakában kezdődött; bárki másnál jobban

magába fogadta és megénekelte az októberi roham napjait, a polgárháború éveit. És költői fejlődése már a szocialista építés éveiben fejeződött be. Majakovszkij sok olyan vonást megtestesített magában, amely jellemzi, amelynek jellemeznie kell a szovjet művészt, írót, költőt.

Mik ezek a vonások? Ilyen vonás a kommunizmus ügyének önfeláldozó szolgálata. Ilyen vonás a lehető legelmélyültebb kapcsolat a jelen korral. Ilyen vonás a rendkívüli odaadás a haza, a szocialista társadalom iránt, s az értük érzett büszkeség. Ilyen vonás az, hogy a költő párosítani tudja a mélyet, a nagyot, az örököt, a konkréttal és mindennapival, az a képesség, hogy a konkréton és a mindennapin keresztül a mélyet és örököt tudja kifejezni. Ilyen vonás a fáradhatatlan, elképesztő, megrendítő munka, amellyel tökéletesíti a formát; ha az ember alaposan elolvassa mindazt, amit Majakovszkij írt, nehéz elgondolnia, hogy mindezt egy ember alkotta.

Ezeknek a tulajdonságoknak elsajátítását és fejlesztését illetően bizonyos értelemben valamennyiünknek Majakovszkij tanítványainak és ügye folytatóinak kell lennünk. Ezzel kapcsolatban szeretnék itt beszélni Aszejev *Majakovszkij indul* című poémájáról. Napjaink jelentős költői alkotásának ítélem ezt a könyvet. Költőileg igen erőteljes alkotás. Azt kell mondanom, hogy a poéma sok fejezete, például a „Majakovszkij velünk van" című fejezet és még néhány Aszejev írói útján is sajátos költői remekművet jelent. Aszejev társadalmi költő és lírikus hajlamú költő, s amikor Majakovszkijt ábrázolja, saját látásmódjából indulva ki, igazi költői pátoszig emelkedik, s mindaz, ami a legnemesebb benne, egybeforr azzal, ami a legnemesebb Majakovszkijban. Ilyen például a „Majakovszkij velünk van" című fejezet vége.

Mégis vitába kell szállnom Aszejevvel poémájának

azokat a pontjait illetően, amelyekkel nem érthetek egyet. Márpedig igen sok ilyen hely van benne. Például helytelennek látom Aszejev viszonyát a klasszikus örökséghez. A poéma néhány évvel ezelőtt íródott, úgy gondolom, hogy Aszejev ma már sokmindent másként lát. Például szerinte a sirály a Művész Színház függönyén — a forradalom előtti időről van szó — a reakció jelképe. Holott a Művész Színház a forradalom előtt haladó, demokratikus színház volt, amely a művészet polgári bomlásának időszakában Csehovot, Tolsztojt, Gorkijt szólaltatta meg színpadán. Felháborító az, ahogy a költemény egy kalap alá veszi a reakciós Rozanovot és Levitánt, ezt a csodálatos orosz festőt. Ez nihilizmus. A Hlebnyikovról szóló fejezetből az derül ki, hogy Majakovszkij Hlebnyikovból nőtt ki, holott tudjuk, hogy Majakovszkij az orosz költészet egész vonalának törvényszerű folytatása és továbbfejlődése.

Úgy vélem, hogy a poéma feleslegesen sok helyet szentel a mindenféle irodalmi csoportok Majakovszkij körüli civakodásának. Aszejev úgy ír, mintha ezek a csoportok ma is léteznének és őmaga is pontosan egyik csoport szemével látja a többit. Újra meg újra kommentálja a csoportok régi harcát, amelynek sok résztvevője pedig szovjet író volt és maradt, feleslegesen „maró" ez a felemlegetés, felesleges egy ilyen nagyszabású könyvben, mint ez a Majakovszkijról írott munka. Azok a helyek erősek a könyvben, ahol a költő Majakovszkijt az élet, a költészet, a munka, az alkotás nagy eseményeivel kapcsolatban mutatja meg, ahol megnyilvánul jelleme, egyénisége, ereje, metsző gúnya, mosolya, szenvedélye. És azok a gyenge helyek a költeményben (költőileg is), ahol Majakovszkijt a szűk irodalmi környezet és a szűk irodalmi problémák viszonylatában látjuk.

Mindemellett nem értek egyet azokkal az elvtársak-

kal, akik Aszejevnek bűnéül akarják felróni, hogy azelőtt a LEF csoportjához tartozott (amely réges-régen nem létezik már), és így akarják csökkenteni jelentőségét a mai szovjet költészetben.

Aszejev minden formai csökevény ellenére is, amelyet megőrzött költői felfogásában, jelentős szovjet költő volt és maradt.

Ismeretes, hogy mi, írók különböző módon alakultunk, különböző utakon jutottunk el a kommunizmushoz, különböző irodalmi hagyományok jegyében nevelkedtünk. Ez a magyarázata annak is, hogy irodalmi, költői fejlődésünkben közös ugyan az eszmei alap, de lehetnek és vannak egymástól különböző egyéniségek és áramlatok az irodalmi munka formájának, módjainak területén.

Napjaink irodalmi versengésében fel lehet fedezni a különböző költészeti áramlatok valóságos versengését a forma területén. A marxista kritikának a többi között az a feladata, hogy megértse és megmagyarázza ezeknek az áramlatoknak a sajátosságait. A költői egyéniségek és áramlatok versengése nem szaggatja darabokra költészetünket (hiszen közös az útjuk a kommunizmushoz, közösek eszmei kiindulópontjaik), sőt elősegíti a szovjet költészet egész formagazdagságának feltárulását, ahol a formákat a szocialista társadalom gazdagsága szüli. Nem merek vállalkozni arra, hogy meghatározzam a jelenleg létező költői áramlatokat, ez meghaladja erőmet. Azt azonban tudom, hogy költői áramlatról csak akkor lehet beszélni, ha a forma tökéletes, vagyis költőileg erős és csorbítatlanul fejezi ki a tartalmat. Ebben Majakovszkij mindenki számára példa. Ha pedig valaki nincs birtokában e tökéletességnek, tanulnia kell.

Hadd hozzak példát arra, hogyan akarnak egyesek mesterségesen költői „áramlatot" teremteni. Egy gyűlésen Iszakovszkij versei szolgáltak bírálat tárgyául.

Altauzen azt állította, hogy Iszakovszkijt ahhoz a költői „áramlathoz" sorolja, amelynek Lebegyev-Kumacs, Szurkov, Zsarov és ő maga a tagjai.

Iszakovszkij költészetének objektív elemzése azt súgja nekem, hogy a költőt nem sorolhatjuk ehhez az esetleges névsorhoz, amely különböző tehetségű, különböző színvonalú és különböző költői arculatú írókat vesz egy kalap alá. A felsorolt költők között ott van például Szurkov a maga egyéni költői hangjával, amelyet valóban bizonyos rokonságba lehet hozni Iszakovszkijéval. És mind a ketten rokonai egy harmadik költőnek, aki a legjelentősebb mindhármuk közül, és egyáltalában az egyik legjobb szovjet költő — Alekszandr Tvardovszkijnak. Természetesen mindegyikünknek megvannak a maga egyéni sajátosságai, de közös költői tradíció jellemzi őket, amely Nyekraszov költészetéből és a népköltészetből ered. Sok mai fiatal költő Tvardovszkijhoz vonzódik. Sajnos, nincs itt időm példákkal bizonyítani ezt, de feltételesen beszélhetünk itt bizonyos sajátos áramlatról a költészet területén.

Altauzen megemlítette Lebegyev-Kumacs nevét is, holott ezt a költőt írói modora és műfaja szerint nem sorolhatjuk a fentebb elemzett áramlathoz, hanem egy sajátos költői műfajhoz kell sorolnunk, amelyet maga az élet teremtett. Sohasem voltam és sohasem leszek hasonló azokhoz a sznobokhoz, akik megfeledkeznek róla, hogy valóságunkban van egy igény az aktuális napi politikai témákat szolgáló költők iránt. Tudom, hogy a magasfokú költészetnek az a jellemzője, hogy a napi politikai aktualitásokra olyan választ tud adni, amely hosszú időkig fennmarad. Ez a képesség a ma eseményében az örökké élőt, az el nem múlót látja. A költészet története arról tanúskodik, hogy a legnagyobb költők, akik monumentális poémákat hagytak a következő nemzedékekre, szenvedélyes résztvevői voltak koruknak, nem fitymálták le a napi aktualitás

igényeit, és ilyen műveik is fennmaradtak. Elegendő, ha Puskint említjük. De nagy volt ebben Majakovszkij is. Csakhogy a világon nem sok nagy költő van, vagyis olyan, aki mindent át tud fogni művészetével. Ezért kell tisztelnünk az olyan költőket, akiknek fő tevékenysége az aktuális napi politika gyakorlati feladatainak konkrét szolgálata, ha ezt lelkiismeretesen és jól látják el. Lebegyev-Kumacs kétségtelenül ilyen költő, de olykor hanyagul dolgozik...

...Sajnos, gyakran pongyolán bánik a szóval, különösen azokban a verseiben, amelyeket aktuális témákról ír. Túl sokat is ír belőlük...

...Mindezt azért mondom, hogy megmutassam: költői áramlatokról csak akkor és ott beszélhetünk, amikor és ahol az emberek jól tudnak bánni a verssel, elmélyülten dolgoznak rajta, és ezzel érik el igazi költői egyéniségüket.

A költészetben nem jöhetnek létre áramlatok úgy, hogy találkozik egypár derék ember, összebeszél és „áramlatot" alkot. Az a fontos, hogy az egy áramlathoz tartozók ne külsődleges, költészeten kívüli elképzelések alapján találjanak egymásra — ez csak klikkeket szülne. S a kritikának is, ha segíteni akarja a szovjet költészet fejlődését, tekintet nélkül az egyes költők között létrejött baráti kapcsolatokra, objektíven kell elemeznie költői munkájukat s meg kell magyaráznia mi az, ami rokonná teszi s mi az, ami megkülönbözteti őket. Ez elő fogja segíteni a különféle egyéniségek és áramlatok termékeny versengésének fejlődését az egységes szocialista irodalmon belül, mindjobban gazdagítva az irodalom formáit.

1940

A Párt Központi Bizottságának irodalmi és művészeti tárgyú határozatairól

A Párt Központi Bizottságának határozatai a *Zvezda* és a *Leningrad* című folyóiratok hibáiról, valamint a filmművészet fejlődésének kérdéseiről a *Nagy élet* című film bírálatával kapcsolatban, úgyszintén színházaink műsortervéről igen nagy elvi jelentőségűek irodalmunk és művészetünk fejlődése szempontjából.

A SZK(b)P Központi Bizottságának határozatai megvilágítják az egyedül helyes és kipróbált utat, amelyet, s csakis ezt követve, sikeresen fejlődhet a szovjet irodalom és művészet: megvilágítják a szovjet nép, a szovjet állam szolgálásának nemes útját, a nép kommunista nevelésének, az új nemzedékek nevelésének célja jegyében.

Zsdanov elvtárs előadói beszéde tüzetesen és mélyrehatóan leplezi le a fő ellenséget, amely az irodalmunk magas eszmeiségéhez és pártosságához vezető úton áll. Ez az ellenség nemcsak Zoscsenko vagy Ahmatova; ők magukban egyáltalán nem ilyen „erősek". Az ellen kell küzdeni, ami létrehozta őket. Zsdanov elemezte azt az irodalmi hagyományt, amely régóta szembenáll az orosz forradalmi-demokrata irodalom hagyományaival, s méginkább a szovjet irodalom hagyományaival. Ez a számunkra idegen hagyomány az úgynevezett „tiszta művészet", a „művészet a művészetért" elméletekre támaszkodik, amelyek Oroszország hajdani fejlődése során javarészt a nyugati burzsoá művészetből kerültek át, és már elég régen igyekeznek letéríteni az orosz irodalom haladó erőit a társa-

dalom jobb, igazságos elvek alapján történő átalakításának útjáról az eszmeietlenség, a politikamentesség birodalmába, s egyúttal igyekeznek eltompítani fegyverünket.

Zsdanov előadói beszéde révén világossá vált, hogy irodalomelméletünk és irodalomkritikánk szerepe most fontosabb, mint valaha. Neki kell megjelölnie ennek az útunkban álló veszélynek konkrét hordozóit s egyúttal e veszély forrásait is. Ezért egyik legfőbb feladatunk, hogy többet foglalkozzunk az elmélettel és kritikával.

Az eszmeietlen, politikamentes irodalom irányvonalának, mely szembenáll a mi fejlődésünk vonalával, szintén megvannak a maga tanítómesterei. Ez az irányvonal jelenleg főként a mindenféle formalista és esztétizáló nézetekben nyilvánul meg.

A formalista és esztétizáló művészetfelfogásnak megvannak a maga ősei. Ennek az iskolának a tanítómesterei a szubjektív idealizmus epigonjai.

Számos forradalom előtti dekadens irányzat eszmei alapjának Nietzsche és Bergson „filozófiája" tekinthető. Nem mindig tűnik szembe e „filozófia" közvetlen hatása, gyakran nyugat-európai irodalmi mintaképeken keresztül jelentkezik.

Nietzsche hatása a forradalom előtti — kiváltképp a nyugat-európai — irodalomban jelentős volt.

Knut Hamsun nem véletlenül jutott el a fasizmushoz. „Filozófiájának" nietzschei gyökerei különösen könnyen feltárhatók az olyan műben, mint a *Misztériumok*, ahol Nagelnak egyes „szuperzsenikről" való elmefuttatásai egybevágnak Nietzschének azzal az útszéli okoskodásával, hogy „a nép csupán kitérő, melyet azért tesz a természet, hogy néhány nagy embert alkosson."

A nietzschei filozófiának — mely azt vallja, hogy „ez csak erkölcsi előítélet, mintha az igazság értéke-

sebb volna az illúziónál", ennek a filozófiának irányvonala szolgál a forradalom előtti esztétizáló és formalista irányzatok alapjául.

Oscar Wilde köztudomásúan nagyobb hitelességet tulajdonított a művészi leleménynek, mint a való tényeknek. „A művészetet nem szabad azzal a mértékkel mérni, hogy mennyire hasonlít a valósághoz. A művészet inkább lepel, mintsem tükör" — mondta Wilde.

„Semmiféle törvény nem irányít, csupán mi eszeltünk ki okokat, következetességet, kölcsönös kapcsolatot, viszonylagosságot, kényszert, számot, törvényt, szabadságot, indokot, célt." Éppen a társadalmi fejlődés törvényszerűségének ez a tagadása a nietzschei nézetek alapja és a művészet területén szélsőséges szubjektivizmushoz vezet. Nehéz elképzelni a mi világnézetünkkel szemben ellenségesebb valamit, mint ez az epigonszerű „világszemlélet". A forradalom előtti irányzatocskák azonban befolyással voltak az értelmiség bizonyos rétegeire mind a forradalom alatt, mind a szovjethatalom további fejlődése idején, s egyes költőink individualista hibáiban nyilvánultak meg.

Bergson, majd Freud filozófiájának hatása a külföldi irodalomban olyan kiváló, haladó írók munkásságában is megmutatkozott, mint Thomas Mann és Stefan Zweig. Mit mondjunk akkor az olyan írókról, mint Proust és Joyce, meg a fasisztabarát Céline, aki bemocskolja az embert és mindazt, ami emberi.

A nietzschei filozófia hatása olykor a szovjet írók egyes műveiben is érződött, természetesen másként, mint ahogyan a nyugati polgári irodalomban jelentkezett. A bergsoni-freudista nézetek gátolták nyilvánvalóan egyik fejlődési szakaszában Vszevolod Ivanovot, ezt a tehetséges szovjet írót. *Titkok titka* című könyve a „tudatalatti" elsőbbségét hangoztatja az emberben, hiányzik belőle a társadalmi fejlődés tör-

vényeinek megértése, egyszerűen tagadja e törvényeket.

Nietzsche és Bergson hatása — a korabeli nyugat-európai irodalom rossz példáin módosulva — terelte el az élettől Jurij Olesát és vezette el az állandó válság elméletéhez.

Érdemes megemlíteni, hogy Zoscsenko *Napkelte előtt* című zavaros elbeszélése szintén a freudista nézetek terméke.

Kritikusainknak az a kötelessége, hogy több, komoly s mélyenszántó cikkben vegyék sorra, miként jelentkezik a szovjet irodalom fejlődésében — a múltban és a jelenben — a különféle irodalmi iskolák hatása. A próza, a költészet és a drámaírás konkrét példáin kell megmutatni, milyen hatásokat kellett leküzdenie a művésznek, eszmei alkotó fejlődésének útján. Emlékezzünk Majakovszkijra. Hiszen ő is az eszmeietlen irodalmi iskolák uralmának időszakában kezdte meg munkásságát. Ő azonban átlépett rajtuk, s nyomban csatlakozott az orosz költészet nagy, forradalmi-demokrata irányvonalához, az Októberi Forradalom után pedig szovjet költészetünk élére került.

Az is kritikusaink feladata, hogy figyelmeztessenek bennünket azokra a filozófiai irányzatokra, amelyek szembenállnak a mi ideológiánkkal, s amelyeknek maradványai még mindig éreztetik hatásukat egyes szovjet művészek alkotásaiban.

Wilde-nál és Hamsunnál szinte közvetlen „filozófiai" kifejezésmódjukban kitapintható Nietzsche és Bergson hatása. Hiszen epigonok epigonjaival van dolgunk. A mi költészetünkben ezek az idegen befolyások a formálista és modoros irányzatban jelentkeznek. Helytelen az a nézet, mintha a formalista olyan ember volna, aki csupán valamiféle trükköket eszel ki a forma terén. Ez is előfordul; a formalizmus azonban olyan irányzat, amely az irodalmi jelenségeket

nem hajlandó a társadalmi fejlődés körülményeivel megmagyarázni, el akarja választani az irodalom területét, annak folyamatát a társadalmi folyamattól, nem akarja meglátni az irodalom társadalmi szerepét, s elszigetelten, elvontan vizsgálja.

Végeredményben talán mindenki azt óhajtja, hogy a szovjet irodalom, a szovjet művészet kiváló tulajdonságokkal rendelkezzék, emellett azonban nem vetnek világosan számot azzal, milyen tulajdonságokról van szó.

A Párt Központi Bizottságának a *Nagy élet* című filmről hozott határozata joggal ítél el olyan kiváló rendezőket, mint Eizenstein és Pudovkin — akikről elmondhatjuk, hogy a szovjet filmművészet megalapítói, annak dísze-virága — legutóbbi filmjeikért, gyenge minőségű munkájukért. Hogyan történhetett, hogy ezek az általánosan elismert mesterek nem maradtak a kiváló minőségért harcolók legelső soraiban?

Ez azért következett be, mert megfeledkeztek arról, ami azelőtt munkájuk sikerének biztosítéka volt: az új tartalomról. Ők a mi Nagy Októberi Szocialista Forradalmunknak szülöttei. A *Potyomkin páncélos, Az anya,* a *Szentpétervár végórái* című filmjeikben a merőben új eszmei tartalom meglepő gazdagságát tárták fel a világ előtt. És e művek formája is nagy meglepetéssel szolgált, éppen azért, mert azt a bennük feltáruló új tartalom szülte. Pudovkin és Eizenstein azonban lassanként elfeledte azt, ami magasra emelte őket. A minőség kérdéseit korlátolt jelentőségű esztétikai kérdéseknek vélték. S akármennyit emlegették is szóban a kiváló minőséget, bármilyen őszintén törekedtek is erre, művészetük mindinkább megdermedt, bizonyos hidegség vonásait öltötte fel, mert elveszítette a lényeget, ami művészetüket minden mástól megkülönböztette s felemelte.

Egyesek úgy vélik, hogy az irodalom minőségének

hanyatlásában csupán a fiatal írók vétkesek, akik korabeli, új témákon dolgoznak, de még nem sajátították el teljesen a forma művészetét. Nem így van: a minőség hanyatlásában még inkább bűnösök a film, az irodalom és a színház egyes kiváló, tekintélyes művészei, akik maguk sem vették észre, hogy eltávolodtak a szocialista építés éltető témáitól, a nagy szocialista tartalom témáitól.

Azokban az eszmei kudarcokban és hibákban, amelyekről ma beszélünk, kritikánk is ludas. Kritikánkban a formalista irányvonal az értékelés szubjektivizmusával párosul. Elsikkadt az a szabály, amelyről a nagy Belinszkij szólt: a művészetet a valósággal kell ellenőrizni. Az ilyen kritikára jellemző az irodalmi jelenségek szubjektív-esztétizáló megítélése, a konkrét élettel való kapcsolat hiánya e jelenségek értékelésében. A művésziség ilyen elvont ismérvében teljesen elvész az a felfogás, hogy irodalmunk gazdag eszmei-művészeti folyamat, melyben valóságunk tükröződik vissza.

Nem erősödhetünk, nem fejlődhetünk tovább, ha nem javítjuk meg gyökeresen irodalomkritikánkat.

A SZK(b)P Központi Bizottságának mindhárom, irodalomról és művészetről szóló határozatából állhatatosan kicsendül a magas eszmei-művészi minőség követelménye, amelyet művészetünkkel szemben támasztunk, s emellett ez a kérdés ma elsősorban a művészet eszmei, politikai feladatainak szemszögéből kerül vizsgálatra. Ha a szovjet művészek tudatosítják magukban ezt a fő követelményt, akkor a többit kétségtelenül sikeresen elvégzik, mert tehetséges emberek.

Az elméletnek, e kérdésre összpontosulva, meg kell tisztítania a szovjet művészet útját a fejlődését fékező, káros hatásoktól.

„Irodalmunknak, amely bármilyen polgári-demokra-

tikus rendszernél magasabb rendszert, a polgári kultúránál sokszorta magasabb kultúrát ábrázol, természetesen joga van ahhoz, hogy az új, általánosan emberi erkölcsre tanítson másokat — mondja Zsdanov. — ... Napról napra egyre magasabbra és magasabbra emelkedünk. Ma nem azok vagyunk, akik tegnap voltunk, és holnap nem azok leszünk, akik ma vagyunk. Már nem vagyunk azok az oroszok, amilyenek 1917 előtt voltunk, Oroszországunk sem az már, a jellemünk is más. Megváltoztunk és megnőttünk azokkal a hatalmas átalakulásokkal együtt, amelyek gyökeresen megváltoztatták országunk arculatát.

Bemutatni a szovjet embereknek ezeket az új, kiváló tulajdonságait, népünket nemcsak jelenében bemutatni, hanem holnapjába is betekinteni, segíteni az előre vezető út reflektorfénnyel való megvilágításában — ez minden lelkiismeretes szovjet író feladata."

A szovjet irodalomnak ebben az előrehaladásában hatalmas szerep vár az elméletre. Nekünk az szükséges, hogy szovjet emberünk megkapja a maga életteli képmását a szovjet irodalom lapjain. Ha ábrázolni tudjuk a szovjet embert a maga teljes nagyságában, fejlődésében — akkor a lényeget ábrázoljuk.

Szólni kívánok szocialista realizmusunk bizonyos sajátosságairól, amelyekre nyilván nem fordítottunk kellő figyelmet korábbi elméleti munkánk során: „a forradalmi romantikáról". A tudatlanság igen nagyfokú önteltsége folytán — amit részben fiatal voltunkkal menthetünk — egyesek közülünk, közöttük magam is, a RAPP fennállásának időszakában eléggé határozottan síkra szálltunk a romantika ellen. A szovjet írók gyakorlata viszont ellentmondott ennek az elméletnek. Mögöttünk áll a nagy orosz klasszikus irodalom, amely realizmusával világraszóló hírnevet szerzett, de jelentős részében az is romantikus, e szó legmagasztosabb értelmében. Különös azt képzelni,

hogy a kritikai realizmus pusztán a tagadás pátoszából táplálkozott, semmit sem állított, semmilyen eszményképet nem tűzött maga elé. Az orosz irodalom éppen azért oly nagyszerű, oly hírneves, mert bővelkedik pozitív alakokban, amelyeket az a tudat ragyog be, hogy az élet lehet jobb és kell is jobbnak lennie. A XIX. századi nyugat-európai irodalomban észrevehető szakadás volt a reális és az „ideális" között. A realista Flaubert és Zola élethűen ábrázolta a társadalmi bajokat, de nem látta meg kora haladó embereit. Hugo forradalmi romanticizmusa javarészt nem a történelem igaz ábrázolásán alapult. Másoknál, vagyis a nyugat-európai irodalom reakciós romantikusainál, az „eszmény": a valóságból a fantasztikumba, a miszticizmusba, a szimbólumba való menekülés. Okvetlenül választani kell — T. Motiljova találó kifejezése szerint — a „csúf realitás" és az „irreális szépség" között.

A XIX. századi orosz irodalom, Puskintól kezdve, nem ismer ilyen éles elhatárolást realizmus és romanticizmus között. A néptömegek felszabadító mozgalmából, az igazságosság kereséséből merített táplálékot. Az orosz irodalom sajátossága: észrevenni és megtalálni a szépség elemeit magában a valóságban, s a jóra szólítani az embereket. Innen erednek az orosz irodalom vonzó, derűs, erőteljes pozitív alakjai, amelyek realisztikus igaz voltukkal válnak ki, s egyúttal azon társadalmi eszmények hordozóiként szerepelnek, amelyek szerzőjüket lelkesítették.

Micsoda új szellemet hozott valójában Turgenyev az *Egy vadász feljegyzéseivel*! Lev Tolsztoj naplójában a következő bejegyzés található: „Az imént olvastam az *Egy vadász feljegyzéseit*, s utána nehéz írnom". Ma ezt egy lángész szenvelgésének tartják. Tolsztojnál azonban szó sem volt ilyesmiről: Turgenyev mutatta meg elsőnek az irodalomban, hogy az orosz

jobbágyparaszt ember, s méghozzá milyen érdekes és sokoldalú ember! Turgenyev e művében a népi jellemek valóságos arcképcsarnokát tárta fel az irodalom számára. A nyugat-európai irodalomban a paraszt valami állati elv megtestesítője volt, mint Balzac *Huhogók* című művében vagy Zola *Földjében*, vagy szentimentálisan eszményítve ábrázolták, mint George Sand. Turgenyev viszont megteremtette a melegszívű, nemes lelkű orosz paraszt reális alakját. A paraszt iránt érzett szeretettől hevítve teremtette meg a jobbágyi függőségből való kiszabadulásának érdekében, s megsejtette benne humanista vonásait (például a Kraszivaja Mecs menti Kaszjánban) és a reformátor tulajdonságait (például Horban, akit Nagy Péterhez hasonlított).

A Gorkij előtti orosz irodalom pozitív alakjai azért erőtlenek, mert klasszikusaink javarészt nem látták meg azokat a pozitív hősöket, akik a történelmi fejlődés során vezető, átalakító erőként jelentkeztek.

A pozitív hős először Gorkijnál szerepel a történelem valóban pozitív hőseként, a társadalmi fejlődés haladó elvének képviselője gyanánt. Ezért Gorkij nemcsak a nyugati realizmushoz képest, hanem az orosz realizmushoz képest is igazi újító volt. Gorkij a szocialista realizmus megalapítója.*

* Az olvasó, aki ismeri ezt a cikkemet, valamint néhány más 1946 és 1950 között írott cikkemet, bizonyára felfigyel arra, hogy a romantikának a régi, klasszikus realizmusban való helyéről és szerepéről adott tételeimet most kijavítottam azoknak a kritikai megjegyzéseknek fényében, amelyeket az időközben lezajlott vita eredményeként helyeseknek ismertem el. A jelen cikkgyűjtemény figyelmes olvasója bizonyára egyetért velem abban, hogy minden jogom megvan e javításokhoz, mivel *itt* inkább a fogalmazás pontatlanságában, mint a szemlélet hamisságában vagyok vétkes. A fogalmazás pontatlansága abban állt, hogy lehetővé tette a romantikáról való felfogásom olyan értelmezését, mintha én kizálólag csak a romantikánál ismerném

Természetesen naivság volna azt gondolni, hogy a nyugat-európai kritikai realizmusban egyáltalán nincs hagyománya a pozitív ábrázolásának. Van különösen abban az irodalomban, amelyre a francia forradalom fénye hull (Stendhal, Balzac). A chartista mozgalom visszfénye borul Dickens műveire, jóllehet az író nem volt chartista. A nyugati irodalomban ő értette meg elsőnek az egyszerű ember nagyságát és jelentőségét. Igaz, róla is elmondható, hogy nem látott pozitív történelmi hőst ott, ahol pedig a valóságban volt. Dickens gyakran esett érzelgősségbe és eszményítésbe. De ez volt a nagy humanista iskola. Chesterton, az író, reakciós létére (de így annál érdekesebb) megállapította,

el az élet pozitív jelenségeinek művészi ábrázolását. Ebből azonban az származik, hogy realizmuson nem érthető az élet ábrázolásának teljessége, hanem csupán a negatív jelenségeié. Holott könnyen észrevehető, hogy én éppen a realizmus ilyen elképzelése ellen küzdök. Romantikán az irodalomban a művész kívánságának, igényének, ábrándjának művészi kifejezését, megjelenítését kell érteni. Olyan esetben, amikor a kívánság és az igény — az ábránd — nem terel el az élettől, hanem maguknak az életjelenségeknek igaz ábrázolásából fakad, akkor ez a romantika mindennemű nagy, igazi és „szárnyaló" realizmus szükségszerű és fontos elemeként jelentkezik. A gyűjtemény figyelmes olvasója meggyőződhet róla, hogy ezt az eszmét vallom sokesztendős irodalomkritikai tevékenységem során.

E nézőpontból azonban szembetűnik, mennyire pontatlan és következetlen a másik tételem — amely a régi, klasszikus realizmus gyenge oldalairól szól, s amelyet itt mintegy „pedagógiai" meggondolásból tartottam meg. Természetesen akadnak az orosz s főként a nyugati realizmusban olyan klasszikusok, akik — mint akkor írtam — *nem látták meg* a társadalom történeti fejlődése által magasra emelt pozitív hősöket.

Ez azonban ezeknek az íróknak a „gyengesége" volt, nemcsak a szocialista realizmushoz képest, hanem a klasszikus realizmus más, élesebb szemű s ezért kiválóbb képviselőivel szemben is. Némely esetben a realista klasszikusok (mint például Dosztojevszkij), noha látták az élet szülte új hősöket, nemcsak nem ismerték el őket, pozití-

hogy Dickens azért optimista, mert népi. Ki mondta azt, hogy a nélkülözések közepette élők okvetlenül pesszimisták? — kérdi Chesterton. — Ez nem áll — a nép optimista. Az arisztokraták pesszimisták. A nép hisz az igazságosság és a jó győzelmében. Chesterton kijelentette: ha az irodalom általánosítás, kiszínezés, eltúlzás, akkor miért szokás csak minden rosszat, kritikai, szatirikus és ironikus elemet eltúlozni, s miért nem lehet általánosítani és eltúlozni a jót?

Milyen szerencsés helyzetben vagyunk mi, szovjet írók, nemcsak a régi nyugat-európai, hanem a forradalom előtti orosz írókhoz képest is! A mi társadalmunk a történeti igazságosság elvein épül, mi a reá-

voknak, hanem a tagadás teljes erejével rontottak rájuk, sőt arra törekedtek, hogy saját reakciós nézeteikből kiindulva, megrágalmazzák őket. Ez kétségtelenül szintén igen káros hatással volt a realizmusra. De ha a klasszikus realizmus pozitív alakjai egyáltalán nem tükrözik vissza a történelem élenjáró, haladó elemeit, akkor miféle realizmus lett volna ez? Az efféle nézet igazságtalan már Puskinnal kapcsolatban, úgyszintén mint magam is bizonyítom cikkemben — Turgenyevet illetően. Lenin Tolsztojról szóló nyilatkozatainak fényében — amelyek gyökeréig feltárják az író világszemlélete és életműve ellentmondásainak lényegét — kitűnik, hogy tételem Tolsztojra vonatkozóan is pontatlan. De mit lehet mondani a forradalmi demokrata írókról: Nyekraszovról, Csernisevszkijről?

Nyilván helyesebb volna, ha nem azt mondanánk, hogy a realista klasszikusok többsége *nem látott* élet-szülte pozitív hősöket, hanem azt, hogy világszemléletük (legyen akár a leghaladóbb) korlátoltsága nem engedte meg nekik saját pozitív hőseik igazi erejének és gyengeségének teljes *megértését,* s ezért *történetileg hű ábrázolását* sem. És mégis, a realista klasszikusok csodálatosan híven és jól ábrázolták a történeti fejlődés által magasra emelt hőseik számos vonását.

Gorkij nagy történeti szerepe nemcsak az, hogy meglátta és ábrázolta a történelem új hősét, hanem az is, hogy a szocialista proletariátus szemével látta meg és ábrázolta. Éppen ez tette őt a szocialista realizmus megalapítójává. (A. F. 1956.)

lis valóságban látjuk a rendkívüli, nagyszerű szovjet embert, a maga nem mindennapi lelki tulajdonságaival, amelyek mindinkább kiteljesednek a kapitalizmus csökevényeivel vívott nehéz harcban.

Ha élethűen és művészien tudjuk bemutatni a szovjet embert, akkor megoldjuk az előttünk álló feladat kilenc tizedét.

Amikor drámaírásunk gyengeségéről esik szó, elsősorban azt kell tisztázni, miben rejlik ez a gyengeség. Drámaírásunk főként azért gyenge, mert még nem tudja méltóképpen ábrázolni az élenjáró szovjet embert. Korunk pozitív hősének bemutatása különösen időszerű probléma a drámaírás, az irodalom e legnehezebb műfaja számára, ahol a különféle elvek összecsapása a legnyíltabb formában fejeződik ki.

Korunk fő konfliktusa — az új, a szocialista konfliktusa a régi, az elhaló minden megnyilvánulásával — a legváltozatosabb alakokat öltheti. A régi, vagyis — tegyük fel — a „rossz" ábrázolásának mégiscsak nagyobb hagyományai vannak, mint az újénak. Amíg azonban az író nem ismeri az újat, vagyis a pozitívat, hogyan tudja megoldani művében ezt a konfliktust? Rabja a konfliktusnak; pedig gazdája, ura kell hogy legyen. Csak az, aki a kor pozitív elvének teljes vértezetében tekint előre, csak az mutathatja meg teljes erővel a nagyságot, a feszültséget és a harc nehézségeit a kor konfliktusában. Ez a „forradalmi romantika" nagy jelentősége a szocialista realizmusban.

Az az író, aki nem érti a szovjet embert, szürkének, érdektelennek, száraznak, könyvízűnek ábrázolja, közhelyszerű, unott igazságokat ad a szájába, holott ez az ember hatalmas forradalmat hajtott végre, felépítette a szocialista államot, győzelmet aratott egy olyan háborúban, mint amilyent átéltünk, s a leghaladóbb világszemléletet vallja, amely valaha is létezett a föl-

dön — ha az író nem látja ezt, akkor az ilyen író természetesen szánalmas. Ha az író ábrázolni tudja a szovjet embert lelki tulajdonságainak teljes erejével, az ilyen író gazdája a konfliktusnak, s nem fél semmitől, ábrázolni tud minden nehézséget, a hibákat és az ellentmondásokat is.

Voltaképpen ez a legfontosabb. Az új ábrázolása az irodalomban igen szorosan összefügg a forma kérdéseivel. Pedig a forma egyike azoknak a madárijesztőknek, amelyekkel a formalista, finnyás iskola rémítgetni igyekszik szovjet irodalmunk művelőit. Természetesen sok olyan írónk akad — főként a fiatalok között —, akik egyáltalán nem dolgozzák ki kellően műveik formáját. Nem szabad elfelejteni, hogy a forma területén mi, szovjet írók, igazi újítók vagyunk, a formalisták finomkodó nézetei pedig elmaradott nézetek. Ha alaposan utána nézünk, mit jelentenek valójában a forma szempontjából a forradalom előtti és utáni dekadens orosz és nyugat-európai irányzatok, akkor mindenekelőtt két — első pillantásra ellentétes, de irodalmunkra egyaránt káros — áramlatot vehetünk észre.

Az egyik: hihetetlenül merev, kötött forma, kötött nehézkes vers, hideg, csiszolt, kongó próza. Az igazi realizmus pedig szabadon és közvetlenül reagál a valóság jelenségeire, s mindig újító volt a forma területén. Példa rá a *Don Quijote* vagy a *Háború és béke*. Hol akadt ehhez fogható? Hát Csehov? Hát Turgenyev?

Mit jelent az *Egy vadász feljegyzései* forma tekintetében? Páratlanul fesztelen, könnyed, friss, éles jellemrajzú novellák; formailag tökéletesek s ugyanakkor szabad teret engednek a gondolatnak és az érzéseknek.

A hideg, kötött, fontoskodó forma: súlyos és haszontalan teher, mely gátolja a művészt.

A nagy realizmus igen sok jellemző vonása — valódi életigazság és emellett az író énjének, saját gondolatainak és érzéseinek kifejezése a maga teljességében, líra, pátosz és publicisztika egy műben, a művészi színskála kibontakoztatásának gazdag lehetősége — a formalista iskolánál vagy szegényes szubjektivizmussá zsugorodik, vagy azzá a hamis „objektivizmussá", ahol nincs helye az egyéniség megnyilatkozásának, ahol tilos a rokonszenv és az ellenszenv kifejezése, ahol nem nyilvánulhat meg nemes értelemben, vagyis vérbő, művészi kifejező erővel irányzatosság. Holott elképzelhető-e bármi „irányzatosabb" és ugyanakkor szabadabb s ezért igazában újítószellemű, mint Puskin, Gogol, Lermontov, Tolsztoj, Balzac, Stendhal, Nyekraszov, Szaltikov-Scsedrin és a múlt sok más, nagy-nagy realistája? Vajon nem irányzatos-e Turgenyev *Hor és Kalinics* című elbeszélésében, amikor azt írja, hogy Hort hallgatva, ráeszmélt, hogy Nagy Péter ízig-vérig orosz ember volt? S vajon Dickens nem tanúsít irányzatosságot az *Örökösök*ben, amikor azt ajánlja valamennyi királynak és miniszternek, hogy emeljen kalapot a haldokló kóbor fiúcska előtt? Talán ők nem voltak szabadok irányzatuk megválasztásában? És micsoda hatalmas szabadság és teljesség nyilvánul meg Gorkij kifejezésmódjában! Eszerint nem a forma lazaságáról van szó, hanem az új gondolat, az új tartalom szabad és tökéletes kifejezéséről.

A másik irányzat: a szélsőséges szubjektivizmus, a forma széthullása, amely különösképpen a jelenlegi nyugat-európai és amerikai polgári írók műveiben tapasztalható. A forma széthullása Joyce-nál és Proustnál olyan szubjektivizmussá fajul, hogy jóformán lehetetlen olvasni és megérteni írásaikat. Hát Dos Passosnál? Miféle „nagy" tartalom fejezhető ki ilyen mesterkélt, provinciális eszközökkel?

Kritikánknak rettenthetetlen bátorsággal kell rohamra indulnia a jelenlegi polgári irodalmi „elméletek" egész serege ellen, amelyek egyeseknek még tetszhetnek, valójában azonban a gondolat szétbomlására, kisvárosi dekadenciára vezetnek.

Akadnak Nyugaton a reakciós táborba tartozó emberek, akik azzal vádolják irodalmunkat, hogy az állam szolgájává lett. Mi nem is szándékozunk tagadni ezt, ellenkezőleg: büszkék vagyunk rá, hogy az államot szolgáljuk, mivel nálunk az állam a nép érdekeit védelmezi.

Azt is mondják, hogy az „állami megrendelés" szörnyű szó. Mintha polgári értelemben vett „megrendelésről" volna szó. Elfelejtik, hogy nem betűszerinti „megrendelésről" van szó, hanem a nép követelményeiről és reménységeiről. Ebben az értelemben az állami megrendelés fogalma akkor lehetett szörnyű, elriasztó a művész számára, amikor az állam más eszmei álláspontón volt, mint művészeink. Most azonban államunk népi, művészetünk is népi, s művészeink a nép gyermekei. A párt — a nép színe-java — vezeti a művészetet, történelmileg helyes úton irányítja. Nekünk közösek a nézeteink. És a mi gyorsan fejlődő szocialista társadalmunk viszonyai között is rá kell vezetni néha a művészt az élet nagy témájára, segítségére kell lenni abban, hogy jobban meglássa és megvalósítsa ezt a művészetben, a maga alkotó egyéniségének megfelelően.

Ebben az értelemben „megrendelésre" íródott regényem, *Az ifjú gárda.* Megmutatták nekem a krasznodoni komszomolistáknak a megszállás alatti földalatti szervezetére vonatkozó anyagot, s megkérdezték: nem írnék-e könyvet róla? Amíg az anyagot meg nem ismertem, azt feleltem, hogy nehéz megrendelésre írni — de azután beleegyeztem. Az ilyen anyag a követ is meglágyítaná! Leutaztam Krasznodonba. Ha ezt

A. FAGYEJEV FELESÉGÉVEL ÉS GYERMEKEIVEL (1949)

nem teszem, akkor a nekem átnyújtott egész, hatalmas és lenyűgöző anyag, sem lett volna elegendő, mivel a helyszínen igen sok olyan dolgot láttam, amit hozzákölteni vagy csak el is képzelni egy világokosa sem tudna.

Elengedhetetlen, hogy közvetlenül megismerkedjünk a valósággal, gyakrabban járjunk kolhozokba, gyárakba, iskolákba. Enélkül a művész nem látja meg a konfliktusokat, nem tudja igazán ábrázolni a nép életét.

Íróinknak határozott fordulatot kell végrehajtaniuk a jelenkor témái, az új ötéves terv témái felé. Fel kell újítani az írói tanulmányutak rendszerét, amely a maga idején pozitív eredményekkel járt. Ha Leonov nem utazik el Balahnába, nem született volna meg a *Megindul az erdő*, ha Katajev nem megy Magnyitogorszkba, nem volna a *Hajrá!*, ha Marietta Saginyan nem látogat el Örményországba, nem íródik meg a *Vízierőmű*, ha Pogogyin nem nézi meg a Fehér-tengert a Balti-tengerrel összekötő csatornát — nem készül el az *Arisztokraták*. És így felsorolható még a szovjet irodalom sok kiváló alkotása.

Az, hogy mi a szovjet dolgozók nemes szocialista államát szolgáljuk, erőnk és fölényünk forrása a polgári nyugat-európai irodalommal szemben, amely az imperializmus érdekeit szolgálja, vagy alantas ízlésnek hódol. Ezért irodalmunk, akárcsak a világ valamennyi országának haladó irodalma, amely velünk tart s a népet szolgálja, sokkalta nemesebb, tartalmasabb, tökéletesebb formájú és gazdagabb alkotószellemű sajátosságokban. Ha most eszünkbe jutna, hogy összeállítsuk a szovjet próza vagy a szovjet költészet válogatott műveinek könyvtárát, vagy hogy kiadjuk a szovjet hatalom alatt megjelent legjobb színdarabok gyűjteményét, akkor a műfajok, stílusok, formai módszerek olyan gazdagsága és az alkotó sajátosságok

olyan változatossága tárulna mindenki elé, amilyent nem igen találnánk a kapitalizmust szolgáló nyugat-európai vagy amerikai irodalom megfelelő részében.

Az orosz irodalom, az orosz művészet mindenkor jellemző sajátossága éppen a népélet mélységes ismerete volt. Ezt a nemes és éltető hagyományt kell követniük a szovjet drámaíróknak és színházi szakembereknek. Az orosz klasszikusok azért voltak nagyok, mert meg tudták érteni a nép életét, meg tudták látni benne a leghaladóbbat. Micsoda gazdag anyagot nyújt a mi nagyszerű népünk pozitív művészi alakok teremtéséhez!

Azalatt a huszonkilenc esztendő alatt, mióta a szovjet államban élünk, hozzászoktunk a szovjet rendszer nagy vívmányaihoz, és gyakran elfelejtjük, hogy államunk különleges, és népünk is az, tehát művészetünknek is különlegesnek kell lennie. Művészetünk útja nem könnyű, mert a szovjet művésznek állandóan újat kell felfedeznie.

Mindenekelőtt ezért szükséges, hogy a drámaírók és a színházi szakemberek a jelenkor témái felé forduljanak. Vajon sok olyan író és színházi szakember van nálunk, aki akár csak két-három, élettől duzzadó, mélységes és a jövő számára is jelentős konfliktust említhet a mai kolhozban? Ilyen ember igen kevés akad. S nekünk szégyenkeznünk kell emiatt, mivel az orosz irodalomnak, az orosz művészetnek nagyszerű hagyományai vannak a paraszt ábrázolása terén, életének minden állomásán.

Annak idején szerveztek egy kolhozt az Altájban, ez később átköltözött Ukrajnába. Gazdag kolhoz volt, virágzó gazdaság. Mikor kitört a háború, s a támadó német-fasiszta hadak közeledtek, a kolhozparasztok úgy határoztak, hogy visszatérnek az Altájra. Elveszítették földjüket, közös épületeiket, de meg tudták

menteni a jószágot. És elhajtottak ezer szarvasmarhát. Micsoda látvány volt, amint a szekereken a kis gyermekek mellett ott feküdtek az újszülött borjak. Elképzelhető, milyen hihetetlen nehézségeket álltak ki a kolhozparasztok az úton! És mennyi emberi nemességet, lelki jóságot tanúsítottak, melyet senki sem vett észre és nem jutalmazott!

A kolhozparasztok némi veszteséggel átszállították a csordát az Urálba. Mikor véget ért a háború, megint visszamentek régi helyükre, Ukrajnába, jószágukat is áthajtották, s most sikeresen építik újjá a németek által feldúlt kolhozt. Az ilyesmi minden más államban elképzelhetetlen. Ki sem lehet eszelni; az ilyent látni kell a valóságban, mert csakis ekkor ábrázolhatjuk hitelesen a művészetben — igen, éppenhogy hitelesen, az élet igazságán elkövetett mindennemű erőszak nélkül, mivel az ilyen tények mellett az elmaradottság, a tunyaság, a bürokratizmus és a rosszakarat jelenségei is tapasztalhatók.

A kiváló minőségért s a kiváló formáért vívott harcunkban elsősorban az új emberi alakoknak, a valóság új jelenségeinek és kialakulásuknak művészetbeli megjelenítésére összpontosítjuk figyelmünket. A forma terén azonban a legelemibb dolgoknál kezdődik a minőségért vívott harc: a fiatal szerzőket hozzá kell szoktatni ahhoz, hogy a regényt, elbeszélést, színdarabot kétszer, háromszor, ötször is átírják — mindaddig, amíg a mű nyelve, stílusa meg nem tisztul mindennemű salaktól. Van író, aki sajnálja a fáradságot, hogy rendesen kidolgozza művét, nyers állapotban adja át a szerkesztőnek vagy a rendezőnek, az pedig kínlódik vele, kijavítja és befejezi, mintha az ő kötelessége volna ez, nem pedig az íróé. A drámaírók gyakran nem dolgozzák ki kellő gonddal a témát, a nyelvet, a párbeszédeket, s ilyenkor a színháznak és a drámaírónak a darabon végzett közös munkája a

szerzői kézirat elemi irodalmi csiszolására korlátozódik.

A magas eszmeiség a művészetben megfeszített, becsületes, lelkiismeretes és állhatatos munkát követel.

Nagy vonásokban így festenek a legközelebbi feladatok, amelyeket a Párt Központi Bizottságának történelmi fontosságú határozatai irodalmunk és művészetünk elé tűznek.

1947—1956

Az irodalomelmélet és kritika feladatai

A szovjet irodalomelmélet és kritika feladatai lényegében és főként a Párt Központi Bizottságának az irodalom és művészet kérdéseiről hozott, ismert határozatai állapítják meg.

Az a körülmény, hogy a háború utáni években, a KB határozatai előtt egyetlen kritikai munka sem jelent meg, amely legalább távolról körvonalazta volna ugyanezeket a problémákat és kérdéseket — irodalomkritikánk elégtelen állapotának tárgyi és cáfolhatatlan bizonyítéka.

A kritika elfelejtette, hogy elsősorban az ő kötelessége harcolni az irodalom pártosságáért, elfelejtette azt a nagy lenini elvet, melyet Zsdanov előadói beszédében Leninnek az irodalomtudományhoz való legfontosabb hozzájárulásának nevezett.

Idézzük Lenin e lángeszű kijelentéseit:

„Az irodalomnak pártos irodalommá kell válnia. Ellentétben a polgári erkölcsökkel, ellentétben a vállalkozói, kalmárszellemű polgári sajtóval, ellentétben a polgári irodalmi karrierizmussal és invidualizmussal, az »úri anarchizmussal« és a profithajhászással — a szocialista proletariátusnak a *pártos irodalom* elvét kell hirdetnie, ezt az elvet ki kell fejlesztenie és a lehető legteljesebb, legtisztább formában valóra kell váltania.

Mi a lényege ennek az elvnek a pártos irodalom elvének? Az, hogy a szocialista proletariátus számára az irodalom nem lehet egyes személyek vagy csopor-

tok profithajhászásának az eszköze, sőt egyáltalán nem lehet a proletariátus közös ügyétől független magánügy. Vesszenek a pártatlan írók! Vesszenek az irodalmi Übermenschek! Az irodalmi munka legyen *része* az egyetemes proletár munkának..."*

Fejlődésünk minden szakaszában a kritikának elsősorban világosan kell látnia e lenini elv ellenségeit. látnia kell azokat az új formákat, harci módszereket, amelyeket az ellenség latba vet, látnia kell azokat az álcázási formákat, amelyekkel az ellenség leplezi az irodalom e lenini elve ellen irányuló harcát, s vissza kell vernie az ellenséget.

Az irodalom sohasem volt politikamentes — sem a múltban, sem a jelenben. A politikamentesség „elmélete": polgári képmutatás és álcázás.

Lenin mondta: „Lehetetlenség, hogy valaki bizonyos társadalomban éljen és ugyanakkor független legyen ettől a társadalomtól. A polgári író, festő, színésznő szabadsága csak álcázott (vagy képmutatóan takargatott) függőség, hiszen mindegyikük függ a pénzeszsáktól, attól, aki megvásárolja, aki kitartja."**

A nemesi vagy a polgári író szintén mindig tagadott vagy állított valamit, ha pedig a politikamentesség álarcával takarózott (mintha nem állítana és nem tagadna semmit, hanem csak megállapítana), akkor alakoskodott.

Elképzelhető, milyen hatalmas lehetőségek és távlatok tárulnak fel a szabad szovjet irodalom előtt, ha már a régi irodalom a kizsákmányoló társadalom viszonyai között is örök értékeket teremthetett!

„Ha a hűbéri rend, azután pedig a polgárság a maga virágzása idején olyan művészetet és irodalmat tudott teremteni, amely az új rend kialakulását vallotta és

* *Lenin* Művei. 10. köt. Szikra 1954. 32. old.
** Uo. 35—36. old.

virágzását magasztalta, akkor nekünk, az új, szocialista rendnek, mely megtestesíti mindazt a legjobbat, amit az emberi civilizáció és kultúra csak produkált, annál inkább képesnek kell lennünk a világ leghaladóbb irodalmának megteremtésére, amely messze felülmúlja a régi korok alkotásainak legkiválóbb példaképeit." (Zsdanov)

Zsdanov elvtárs felvetette itt szovjet irodalmunk történelmi küldetésének kérdését. Igen fontos megtalálni azt a legfőbb elemet az irodalmi alkotómunkában, amelyet nekünk, a szovjet irodalom művelőinek meg kell ragadnunk, hogy a szovjet irodalmat világtörténeti jelentőségének színvonalára emeljük.

„Irodalmunknak — hangoztatja Zsdanov elvtárs előadói beszédében —, amely bármilyen polgári-demokratikus rendszernél magasabb rendszert, a polgári kultúránál sokszorta magasabb kultúrát ábrázol, természetesen joga van ahhoz, hogy az új általános emberi erkölcsre tanítson másokat... Napról napra egyre magasabbra és magasabbra emelkedik népünk. Ma nem azok vagyunk, akik tegnap voltunk s holnap nem leszünk azok, akik ma vagyunk. Már nem vagyunk azok az oroszok, amilyenek 1917 előtt voltunk, Oroszországunk sem az már, és jellemünk is más. Megváltoztunk és megnőttünk azokkal a hatalmas átalakulásokkal együtt, melyek gyökerestül megváltoztatták országunk arculatát."

Továbbá kijelenti:

„Bemutatni a szovjet embereknek ezeket az új, kiváló tulajdonságait, népünket nemcsak jelenében bemutatni, hanem holnapjába is betekinteni, segíteni az előre vezető út reflektorfénnyel való megvilágításában — ez minden lelkiismeretes szovjet író feladata. Az író nem kulloghat az események mögött, a nép legelső soraiban kell haladnia, megmutatni a népnek fejlődése útját. Az írónak a szocialista realizmus mód-

szerét követve, valóságunk lelkiismeretes és figyelmes tanulmányozása s fejlődési folyamataink lényegének a lehető legalaposabb kikutatása útján kell a népet nevelnie és eszmeileg felvérteznie. A szovjet ember legkülönb tulajdonságainak kiválogatása, s holnapjának elébetárása során egyúttal azt is meg kell mutatnunk a szovjet embereknek, hogy milyeneknek nem szabad lenniük, ostoroznunk kell a tegnap csökevényeit, az emberek előrehaladását gátló csökevényeket."

Itt művészi módszerünk, a szocialista realizmus legfontosabb vonatkozásairól van szó, amelyeken érdemes alaposan elgondolkodni kritikánknak. Feladatunk az, hogy élethűen, sokoldalúan ábrázoljuk a szovjet embert s olyannak ábrázoljuk, amilyennek lennie kell, vagyis megvilágítsuk holnapját.

Ez arra késztet, hogy a szocialista realizmus módszerére jellemző forradalmi romantikára gondoljunk, amely nélkül nincs szocialista realizmus. Másrészt Zsdanov hangsúlyozza a kritikai magatartás szükségességét minden elmaradottsággal, maradisággal szemben. Enélkül sem lehetséges szocialista realizmus. Aki, aki valamilyen eszményért küzd, természetesen a legtevékenyebben és legélesebben bírálja mindazt, ami akadályozza eszményének megvalósításában.*

* Cikkem korábbi változatában itt hanyagul fogalmaztam: „forradalmi-romantikai elvről" és „kritikai elvről" beszéltem a szocialista realizmusban. Az e kérdésekről lezajlott vita során teljesen helyesen mutattak rá, hogy ez a fogalmazás azt a hamis elképzelést keltheti, mintha a szocialista realizmusban mintegy két „elv" létezne: az egyik a tulajdonképpeni realisztikus, mely úgyszólván a „kritikai elv", a másik a tulajdonképpeni romantikus, amely úgyszólván minden pozitív és derűs elem kifejezője. Pedig a szocialista realizmus elsősorban az élet igazsága; a szocialista realizmus fogalma felöleli az életnek a maga forradalmi fejlődésében való igaz ábrázolása *minden* oldalát. E bírálat jogosságát elismertem, s most valódi elgondolásomhoz képest tisztázom tételeimet. (A. F.)

Úgy vélem, irodalomtudományunk nem dolgozta ki kellőképp a kérdést, mi a szerepe a forradalmi romantikának a szocialista realizmusban. Próbáljuk meg előbb meghatározni, mit értsünk forradalmi romantikán.

Ismeretes, hogy sok régi, iskolás, „tanáros" meghatározás van a romanticizmusra és a romantikára. Hibájuk az, hogy teljesen különböző jelenségeket igyekeznek felölelni. Nyilvánvaló, hogy helyes úton indulunk el, ha a forradalmi romantikáról való felfogásunkat Leninnek *Mi a teendő?* című művében az „álmodozásról" tett ismert kijelentéseire alapítjuk. Lenin köztudomásúan Piszarev kijelentéseit idézi: „Álmom elébevághat az események természetes menetének vagy egészen más irányba térhet, — oda, ahova sohasem juthat el az események természetes menete. Az első esetben az álom semmiféle kárt nem okoz, sőt még támogathatja és fokozhatja a dolgozó ember energiáját... Ha az ember teljesen képtelen volna ily módon álmodozni, ha nem tudna néha-néha előrevágtatni és képzeletében nem tudná előre látni annak az alkotásnak teljes és befejezett képét, amely éppen csak kezd kialakulni a keze között, akkor igazán nem tudom elképzelni, milyen indító ok tudná arra késztetni, hogy nagyszabású és fárasztó munkába kezdjen a művészet, a tudomány és a gyakorlati élet terén, és azokat be is fejezze..."*

A továbbiakban Lenin idézi Piszarev kijelentéseinek azt a részét, ahol Piszarev az álmodozás hasznát bizonyítja, amikor „az ábrándozó komolyan hisz álmában, és az életben figyelmesen körültekintve, megfigyeléseit egybeveti légváraival, és általában lelkiismeretesen munkálkodik elképzeléseinek életrehívá-

* *Lenin* Művei. 5. köt. Szikra 1953. 532—533. old.

sán. Ha van valami érintkezési felület az ábránd és az élet között, akkor minden rendben van."*

A mi irodalmi munkánkra alkalmazva, nyilvánvalóan fontos hozzáfűzni ehhez, hogy a művészi alkotásban a kívánság és az igény — az „ábránd" — élő alak formájában, emberi alak formájában jelentkezik, aki az új társadalmi erkölcsi elv hordozója.

Éppen azért, mert mi olyan társadalom képviselői vagyunk, amelyben a művész szobjektív reménységei egybeesnek a társadalmi fejlődés objektív alakulásával, mi a reális valóságban is találhatunk élő embereket, akik az új erkölcsi elv hordozói.

Megkérdezhetik: lehetséges-e igazán ábrázolni az eleven emberi jellemet, olyannak, „amilyen a valóságban", s egyúttal olyannak, „amilyennek lennie kell"? Természetesen. Ez nemcsak nem csökkenti a realizmus erejét, hanem éppen ez az igazi realizmus. Az életet forradalmi fejlődésében kell vizsgálni. Idézek egy példát a természet világából. A kertben nevelt alma — különösképp az olyan kertben, mint Micsuriné — olyan alma, „amilyen a valóságban", s egyúttal olyan, „amilyennek lennie kell". Ez az alma jobban kifejezi az alma lényegét, mint a vad erdei gyümölcs.

Ilyen a szocialista realizmus is.

2

Amikor a szovjet irodalom előtt új módon merül fel valamilyen kérdés, mindig hasznos visszaemlékezni arra, hogyan állt ez a kérdés azelőtt. Az öröklés problémája a művészet és az irodalom fejlődésében igen fontos probléma. Ezért ne nehezteljen rám az olvasó,

* Uo. 533. old.

ha jókora kitérőt teszek a szocialista realizmus előtti régi realizmus múltjába.

Teljesen természetes, hogy a múlt irodalmával kapcsolatban nem lehet forradalmi romantikáról beszélni abban az értelemben, mint ahogyan a szocialista realizmus irodalmával kapcsolatban beszélünk róla. A régi irodalom nem rendelkezett azzal a világszemlélettel s nem ismert olyan szocialista életkörülményeket, mint amelyek között a szovjet irodalom alkot. De a régi realizmusban is beszélhetünk romantikáról: olyan romantikáról, mely fokozza a realizmus erejét („ha van valami érintkezési felület az ábránd és az élet között"). Nagyon érdekes e tekintetben vizsgálat alá venni azt a múlt század eleji, nyugat-európai irodalmi áramlatot, amely a „romanticizmus" irányzatának nevezte magát, s különböző országokban annyira különböző művészeket fogott össze, mint Byron, Goethe, Schiller, Stendhal, Balzac, Hugo, Merimée és Musset. Később kitűnt, hogy e gyűjtőnév alatt romantikusok és realisták egyaránt tömörültek. A század elején azonban „romanticizmusnak" nevezték mindazt, ami „nem klasszicizmus", amit a francia polgári forradalom mezsgyéje választott el a klasszicizmustól.

Jegyezzük meg mindenekelőtt, hogy ez a magát „romanticizmus"-nak nevező irányzat olyan művészeket fogott össze, akik — a mi felfogásunk szerint — *két* módszerrel dolgoztak. Egyesek — a romantikusok — tudatosan vagy nem tudatosan, a „kívánságot", az „igényt", az „eszményt", az „ábrándot" tették módszerük alapjává; mások — a realisták — módszerüket elsősorban a „létezőre" alapozták, bármilyen legyen is az. Az általam említett művészek (hangsúlyozom az *említett* szót, mivel ez az irányzat másokat is felölelt) — világszemléletük különbözősége és ellentétes volta dacára — valamennyien többé-kevésbé haladó szerepet játszottak az emberiség szellemi fej-

lődésében. Sőt, nehéz megállapítani, hogy a maga idején kiknek volt nagyobb szerepük: a romantikusoknak-e vagy a realistáknak. Mai olvasónk szemében azonban már csak Hugo „verseng" a realizmus olyan óriásaival, mint Balzac vagy Stendhal. „Hát Goethe?" — hallom a kérdést. Róla később esik szó.

Felmerül a jogos kérdés: vajon azok a művészek, akik a „kívánságot", az „igényt", az „ábrándot", az „eszményt" tették módszerük alapjává, játszhattak volna-e olyan nagy szerepet az emberiség történetében, ha munkásságuk egyáltalán nem tükrözi az élet igazságát, ha műveiket egyáltalán nem jellemzik a realizmus elemei? Nem volt-e igaza Henri Barbussenak, aki azt állította, hogy bizonyos körülmények között „a romanticizmus realista"? Másfelől pedig lehetséges volna-e igazi realistának tartani Balzacot vagy Stendhalt, ha műveikben csak a „létezőt" ábrázolnák, s nem hívnának fel semmire, nem támasztanának semmilyen erkölcsi követelményt, s nem tükröznék vissza az új elemeit magának az életnek a fejlődésében, noha ezek az elemek olykor annak ellenére jönnek létre, amit ezek az írók az élettől kapni szeretnének?

Ebből levonható a következtetés: ha a romanticizmus haladó, akkor kisebb-nagyobb mértékben megvan benne az élet igazsága, jellemzők rá a realizmus elemei. S minden igazi, nagy realizmus sajátossága a romantika.

A kérdés igazán tudományos vizsgálata természetszerűen megköveteli minden egyes író munkásságának konkrét, történeti és társadalmi elemzését. Akkor meg lehetne magyarázni például, hogy miért akad Hugo romanticizmusában viszonylag több igazság-vagyis realizmus-elem, mint mondjuk Schillerében, aki többé-kevésbé „tiszta" romantikus. Az általam hangoztatott s egyébként semmi újat nem jelentő té-

tel helyességét azonban igazolja a szó olyan zseniális művészeinek munkássága, akiket első pillantásra éppoly nehéz a romantikusok, mint a realisták közé sorolni, annyira egybefonódott náluk mindez. Annál nehezebb megtenni ezt, mivel ez a kérdés szorosan összefügg a művészi forma kérdésével, nem korlátozott formalista módon, hanem marxista módra értve ezt, vagyis úgy, hogy a forma maga is tartalmi jellegű.

Itt van például Goethe. Ez a zseniális művész, az általa felvetett létfontosságú kérdések jellege s mélysége folytán nem sorolható a romantikusok közé. Viszont az a forma, amelyben Goethe átnyújtja a gazdag, élettani tartalmat — javarészt romantikus. Ekként a realizmus romantikus formában is jelentkezhet, kiváltképp a költészetben. De nemcsak a költészetben. Balzac realista *A szamárbőr*ben és a *Betti néni*ben egyaránt, noha az első mű formája jelentős mértékben romantikus, a másodiké pedig szigorúan realista.

Ellenem vethetik, hogy ez a tétel állítólag „ellentmond" Engels ismert tételének, amely szerint a realizmus tipikus jellemeknek tipikus körülmények között való ábrázolását követeli. Engels azonban egyáltalán nem azokat a művészi formákat vizsgálja, amelyekben — az emberiség történeti fejlődése során — testet ölt a művészetben a realizmus e nagyszerű tulajdonsága. Nehezen képzelhető, hogy Engels, aki megfogalmazta a realizmus e nagyszerű tulajdonságát, tagadná azoknak a formáknak a sokféleségét, amelyek között e tulajdonság az emberiség egész művészi fejlődése során kifejezésre jutott. Elegendő megemlíteni néhány nemzeti sajátosságot és hagyományt egész népek művészetének fejlődésében — például olyan nagy népekében, mint a kínai, az indiai és más keleti népek. Köztudomású, mekkora jelentőségű e népek

művészetében a forma kötöttsége. De feltehető, hogy a forma feltétlen kötöttsége folytán a realizmus irányzata is jellemző volt e népek művészetére. Vagy azt kellene feltételeznünk, hogy ezek a sokmilliós népek évezredes fejlődésük során nem voltak képesek eljutni a realizmushoz, azaz soha nem tudták kimondani művészetükben az igazságot az életről? Szükséges-e hangoztatni, mennyire képtelen volna ilyen feltevés!?

Engels elsősorban nyilván a realizmusnak azt a legmagasabb fokát vizsgálja, amelyre az emberi társadalom felemelkedett. De Engels sehol sem állítja, hogy más fejlődési fokokon el kell vetni a realizmus vívmányait. Különben nemcsak a keleti népek művészetétől volnánk kénytelenek megválni, hanem a nyugati népek művészetében is búcsút vehetnénk az *Iliásztól*, az *Odysszeiától*, az *Isteni színjátéktól*, a *Gulliver utazásaitól*, a *Don Quijotétól* s a múlt sok más, nagy alkotásától. Bizonyos értelemben még Shakespeare-től is meg kellene válnunk. Sőt mi több, Engels sehol sem nevezte „ártalmasnak" Schillert és nem javasolta, hogy vessék tűzre azt a költőt, akinek módszere a múlt nagy költői közül a legtávolabb állt a realizmustól. Engels csupán sokkal kevésbé tartotta tökéletesnek e módszert az élet igazságának művészi kifejezésére, mint a realizmust, ahogyan az például Shakespeare műveiben vagy a XIX. századi realizmusban öltött testet. Viszont meg kell jegyezni, hogy a serdülőkorúak és a fiatalok lelkére mindmáig nagyobb — s amellett igen hasznos — hatással lehet és van a *Wilhelm Tell*, *A haramiák*, az *Ármány és szerelem* és Schiller néhány más műve, verseiről és elbeszélő költeményeiről nem is szólva, tehát nagyobb hatással van, mint például Balzac, Stendhal vagy Zola, akiket még nem értenek meg ebben a korban.

Hogy befejezzük Engelsnek a realizmus tulajdonságairól szóló (tipikus jellemek ábrázolása tipikus kö-

rülmények között), számunkra kivételes fontosságú tételének vizsgálatát, természetesen meg kell mondanunk, hogy ez a realizmus a legfelsőbb fokon — amiről itt Engels beszél — a legjobb és legtermékenyebb iskola a mi szovjet művészeink számára. Engels azonban ezt a realizmust sem tekintette a tökély netovábbjának. Azt hangoztatta, hogy a nagy eszmei mélységű, tudatos, történelmi tartalom és a shakespeare-ien élénk és zsúfolt cselekmény teljes összeolvadása csak a jövőben érhető el. Nyilván éppen ez a szocialista realizmus feladata.

Ez a kitérő szükséges volt számunkra ahhoz, hogy elhatároljuk a klasszikus örökség vizsgálatának lehetőségeit mindennemű betűrágástól és dogmatizmustól, mind ennek az örökségnek a népnevelés érdekében való felhasználása, mind a szocialista realizmus művészetének kialakítását és fejlesztését célzó, kritikai szellemű alkalmazása tekintetében.

De térjünk vissza a múlt század eleji „romanticizmus" irányzatához.

Érdemes alaposan szemügyre venni ennek az irányzatnak egyik legkiválóbb alakját: Balzacot. Balzac azért nagy író, mert a nyugat-európai polgári művészek közül ő valósította meg műveiben a legmagasabb fokon kora realizmusa és romanticizmusa színejavának szintézisét. De éppen ezért volt a XIX. századi Nyugat-Európa legkiválóbb *realistája* is.

„Az univerzális emberek — írta — ... mindent elfogadnak, lírát és cselekményt, drámát és ódát, úgy vélve, hogy a tökély megköveteli a dolgok teljes, osztatlan látását. Ez az iskola, mely az eklekticizmus irodalmának nevezhető, megkívánja a világ ábrázolását, úgy, amilyen az a maga valóságában: képek és eszmék, eszme képben vagy kép eszmében, mozgás és ábránd."

Vessük el az elavult terminológiát („eklekticizmus

irodalma") s fordítsuk figyelmünket „a világ ábrázolására, amilyen az a maga valóságában", ami Balzac szerint „mozgást és ábrándot" feltételez, vagyis romantikát a realizmusban.

Balzac kétségtelenül realista volt, mert roppant arányú és erejű társadalmi-gazdasági keresztmetszetet nyújtott kora társadalmáról. Híven tudta tolmácsolni a valóságos történeti eseményeket, mivel mozgásában ábrázolta a társadalmat — a francia polgári forradalomig és azután: Napóleon császárságának idején, a restauráció és a haladó erőknek a diadalmaskodó pénzarisztokrácia elleni harca korában. Engels is megállapította Balzac e nagyszerű vonását. Noha politikai meggyőződését tekintve Balzac legitimista volt, felismerte a haladó társadalmi erkölcsi elvet, ahol arra rátalálhatott a maga korában: vagyis a köztársaságpártiaknál. A romantikus Balzac a rá jellemző ellentmondásos világfelfogásával szenvedélyesen keresi az erkölcsi eszményt, hogy szembeállítsa a kapitalizmus szemlátomást növekvő bűneivel.

Balzac maga is felismerte munkásságának e sajátságát. „... Mi igazi valóságot teremtünk — írta, a tapasztalati, földön kúszó realizmussal vitázva. — Olyasféle ez a valóság, mint Montreuil csodálatos körtéje, melyet végtelen fáradsággal nevelnek száz éven át. Az a valóság, amelyről önök beszélnek, olyan mint az erdei körte keserű gyümölcse, amely semmire sem jó. Az igazi valóságot, a művészet valóságát úgy kell kitenyészteni, mint a montreuili körtét."

A korabeli romanticizmus legkülönb elemeinek — nevezetesen a „szárnyalásnak" — felhasználása szokatlan erővel ruházta fel Balzac realizmusát. Később, amikor a francia irodalom fejlődése során a romantikus és a realista irányzat szétvált, mindkettő észrevehetően veszített ezáltal.

Balzacnak, mint művésznek, e sajátossága azzal

A SZOVJET ÍRÓSZÖVETSÉG VEZETŐSÉGI ÜLÉSÉN.
JOBBRÓL BALRA: A. KORNYEJCSUK, K. SZIMONOV, A. FAGYEJEV,
N. TYIHONOV (1950)

magyarázható — s ezt már bebizonyították irodalomkutatóink —, hogy világfelfogása a valóságban sokkal tágabb volt, mint felszínes, külső legitimizmusa. Ha Balzac pusztán csak legitimista, akkor realizmusa csak tapasztalati lehetett volna.

Irodalomkutatóink Balzac életművének elemzése során bebizonyították, hogy az írót sok tekintetben a XVIII. századvégi francia felvilágosodás híveinek tanítása vezette. A francia polgári forradalom fénye elárasztotta Balzacot. És a francia irodalom széthasadása igazi történelem nélküli romanticizmusra és szárnyatlan realizmusra — az első jele volt annak, hogy e fény már elhomályosult. Az, amit a francia forradalom létrehozott — a kapitalista rendszer — fokról fokra érlelte meg keserű gyümölcseit. A romanticizmus elszakadt a „szennyes" valóságtól, a realizmus pedig elveszítette eszményeit, és a földön kúszott.

Vessünk egy pillantást Flaubert-ra. Ő csak a „világ gonoszságának", a korabeli társadalmi rend elfajulásának ábrázolásában erős, viszont kételkedett az emberben, s nem hitt a társadalom igazságos alapokon való átalakításának lehetőségében. Az 1848-as francia forradalmat egyszerűen gyalázta.

Vegyük azonban Victor Hugót. Hugo forradalmi romantikus, jó néhány vonása közös Balzackal, de történelmi tartalom nélküli eszményeket képvisel, s emiatt romanticizmusa mérhetetlenül sokat veszít. Hugo nem rajzol hű, történelmi környezetet. *A Párizsi Notre Dame*, az *1793*, *A nevető ember*, a *Nyomorultak* történelmi környezete jobbára kitalált, s ahol közel áll a történelemhez, a harcoló erőkből ott is hiányzik a társadalmi jellemrajz. Hugo nem ábrázol fejlődő jellemeket tipikus körülmények között, amihez olyan kitűnően értett Balzac. Hugo egyes alakjai a „jó" képviselői, mások pedig a „rosszé".

Flaubert és Hugo után Franciaországban hanyatlásnak indul a realizmus s főként a romanticizmus.

Az 1848-ban és végül 1871-ben lezajlott forradalmi mozgalmak ellenére egyetlen forradalmi romantikus sem jelentkezik a francia irodalomban, aki valamenynyire is egyenrangú lett volna Hugóval. Másfelől viszont, Zolát és Maupassant-t realizmusuk minden vitathatatlan érdeme ellenére bizonyos fogyatékosság jellemzi, talán még inkább, mint Flaubert-t: számos művükben szinte a földön kúsznak, a történeti fejlődés mögött kullognak.* A XIX. század végén kezdődik a francia reakciós romantika virágzása, ez pedig lassanként szövetkezik az elkorcsosuló, csúszómászó naturalizmussal, amely elveszít minden realisztikus alapot, minden emberi tartalmat. Kezdődik az irodalom elkorcsosulása, a dekadencia.

Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a pompás francia realizmus vonala végképp megszakadt, s nem kapott ragyogó utódokat a múlt század végén és e század elején. Anatole France-ra gondolunk, utána pedig Romain Rolland-ra és Henri Barbusse-ra. Az ő nagy humanizmusuk, amely a régi társadalom rendkívül erős bírálatával párosult, kétségtelenül az új kor nagy felszabadító mozgalmaiból fakadt. Erről később még szólok.

Igen jellemző, hogy a francia dekadenciában — mint egyébként az orosz és minden más dekadenciában is — nagyon közel áll egymáshoz a csúszómászó, erkölcstelen naturalizmus, amely az emberi lét visszásságait, az ember legszennyesebb fiziológiai funkcióit

* A kiváló francia írókra, Flaubert-ra Zolára, Maupassant-ra vonatkozó kritikai megjegyzéseimet ne tekintse az olvasó tiszteletlenségnek munkásságukkal és irodalmi örökségükkel szemben. Ó, mennyi mindent tanulhatunk még tőlük! Itt csupán realizmusuknak, valamint elődeik realizmusának viszonylagos erejéről esik szó. (A. F.)

ábrázolja, és az individualista szimbolizmus a maga erotikájával és miszticizmusával, amit még megsokszoroz a forma túltengése.

Az általunk vizsgált problémával kapcsolatban érdekes egy pillantást vetni a XIX. századi angol realizmus legnagyobb alakjára: Dickensre. Alkotó módszerét tekintve Dickens valahol Balzac és Hugo között áll. Balzackal az fűzi össze, hogy igazi társadalomfestő, a szokások kitűnő ismerője, Hugóval pedig a fejlődő jellemek hiánya köti egybe. Chesterton találó megállapítása szerint Dickens hősei mintha Télapó zsákjából kerültek volna elő. Ugyanakkor bizonyos túlzás is jellemzi, amely Balzacnál és Hugónál is előfordult. Dickens realista, s egyúttal romantikus (e szó fentebb kifejtett értelmében), hisz az igazságosságban, a jóban, s győzelmükben a földön. Az angol irodalomban elsőnek tekintette fennkölt erkölcsi elv megtestesítőjének és magasztalta fel az embert. Nem azokra az érzelgős jótét-lelkekre, gazdag emberekre gondolok, akiket Dickens szerepeltetett — ebben rejlett legnagyobb művészi gyengesége —, hanem az egyszerű dolgozók színes, népi alakjaira, a népi erkölcsnek, a köznapi ember nagyságának és méltóságának kifejezőire.

Dickens nem volt chartista. De egész életművén könnyen észrevehető a chartista mozgalom visszfénye. Dickens ugyanazoknak a társadalmi változásoknak szülötte, mint amelyek létrehozták a chartista mozgalmat. S e vonások jelenléte Dickens realizmusában a XIX. századi angol realizmus legkiválóbb alakjává emeli az írót.

Végezetül Mark Twaint, a realista amerikai írót veszem sorra. Mark Twain igen sokáig élt, s láthatta saját eszményeinek és erkölcsi elképzeléseinek csődjét. Én azonban a *Tom Sawyer*, az *Utazás a Mississippin*, a *Huckleberry Finn* időszakának Mark Twainjét

vizsgálom. Kétségtelenül realista író, mivel igazán ábrázolja és bírálja az amerikai polgári társadalom álszentségét, képmutatását, kapzsiságát, tudatlanságát, igazan mutatja be a gazdagság és nyomor ellentmondásait, igazan festi a dolgozók életét. Ugyanakkor kétségtelen, hogy realisztikus hősei — Tom Sawyer, Huckleberry Finn és a Mississippi hősei is — eléggé sok romantikus vonást tartalmaznak; az író erkölcsi eszményeinek hordozóiként szerepelnek. S ezek a művek nem ok nélkül hosszú életűek, kedvenc olvasmányai gyermekeknek és felnőtteknek. E tulajdonság mintegy dicsfénnyel övezi Mark Twain realizmusát.

Köztudomású, hogy Mark Twain munkásságának e sajátsága az északi államoknak a déli rabszolgatartókkal vívott felszabadító harcából ered. És az is köztudomású, hogy az Egyesült Államokban soha többé nem jelentek meg ilyen igazmondó s egyúttal életvidám, optimista művek.

Milyen következtetések vonhatók le ebből?

Az első következtetés: a polgári realizmus akkor a legvirulóbb, amikor haladó eszmék hatják át, hevítik, ragyogják be. A XIX. században nem volt Franciaországban nagyobb realista Balzacnál és Stendhalnál, Angliában Dickensnél, az Egyesült Államokban Mark Twainnél. A polgári realizmus tehát akkor virágzik legjobban, amikor nagy társadalmi mozgalmak talaján növekszik, s haladó eszmék hatják át, hevítik, ragyogják be.

A második következtetés: a polgári realizmus azért a legvirágzóbb ebben az időszakban, mert jobban meglátja az élet mozgását, ilyenkor tartalmaz leginkább haladó eszményeket, s ez romantikus vonásokkal ruházza fel, amelyek nemcsak nem csorbítják az élet igazságát, hanem szárnyakat adnak a realizmusnak. Egyúttal mindez természetszerűen egybekapcsolódik

a korabeli polgári társadalom legkíméletlenebb bírálatával.

Harmadik következtetés: a polgári realizmus ebben az időszakban a leginkább politikai színezetű, eszmeileg a legtartalmasabb, s a legirányzatosabb, e szó legnemesebb értelmében.

Nehezen képzelhetők el irányzatosabb művészek az általam említetteknél, eszményeik védelmezése és hirdetése tekintetében. Magától értetődik, ez nem válik a művészieség kárára. Viszont az irányzatosság gyakran a művész személyes kijelentéseiben és a szereplők kijelentése által nyilvánul meg. Elegendő, ha a kapitalizmusnak azt a leleplezését említjük, amelyet Balzac Vautrin (Jacques Colin) szájába adott. Elegendő, ha Dickensnek a király és a miniszterek ellen intézett dühödt kirohanását említjük, amely az elhagyott kisfiú halála után hangzik el, az *Örökösök*ben. Elegendő, ha Mark Twainnnek a rabszolgaságról szóló elmefuttatását említjük, a *Huckleberry Finn kalandjai*ból. Ez az irányzat azonban elsősorban az alakok fejlődésének helyes logikájában rejlik. Ennélfogva a polgári realizmus ebben az időszakban a leginkább eszmei, politikai színezetű, a legirányzatosabb e szó nemes és fennkölt értelmében.

Negyedik következtetés: a polgári realizmus ebben az időszakban a legtermészetesebb, legkötetlenebb formájú. A nyugat-európai és amerikai írók között nehezen akad olyan, akinek irodalmi formája szabadabb volna Balzacénál vagy Stendhalénál,. nehezen képzelhető művészibb s egyúttal tágasabb forma, mint amilyent Dickens talált, és csodálni lehet Mark Twain formájának könnyedségét és természetességét.

A régi nyugat-európai realizmusnak azonban megvoltak a maga gyengeségei is. A legfőbb gyengesége az, hogy az említett írókon kívül (egészen Romain Rolland megjelenéséig) nem tudnánk jóformán senkit sem

megnevezni, aki igyekezett volna pozitív hősöket ábrázolni. Ez nyilván azzal magyarázható, hogy a realista írók látták a pénzeszsák uralmát és diadalát, s iránta érzett gyűlöletükben úgy vélték, hogy hatalma megdönthetetlen. Vitathatalan tény, hogy a XIX. századi nyugati polgári realizmus a maga pozitív programja tekintetében korlátozottabb volt, mint az orosz realizmus; kétkedőbb is, pozitív típusait illetően pedig inkább spekulatív, vagy érzelgős.

Említettem már azonban, hogy a francia realizmus egyes képviselőinek személyében — mint France, Rolland, Barbusse — ismét felfelé ívelt, s ez az új felemelkedés a múlt század végén és századunk elején folyó nagy felszabadító mozgalmakból fakadt.

A kapitalizmus bírálatában France nem lépett túl a polgári viszonyok határán. Viszont e bírálat — melyet magasan az uralkodó nézetek fölé emelkedő értelme világított meg — mélységével és élességével arról tanúskodott, hogy magában a valóságban is új történelmi erők támadtak, amelyek megrendítik a polgári társadalom alapjait és éles fényt vetnek a jövőbe.

France, a művész még nem látta ezt a jövőt, de hitt benne, s csupán életének végén jutott el hozzá értelmével. Mint művész azonban nem nyújthatott volna annyira kritikus — és olyan emelkedett nézőpontú — értékelést a múltról, ha munkássága nem a Párizsi Kommün utáni Franciaországban bontakozik ki, abban a Franciaországban, amelyben már működött Jaurès, és ha világszerte nem forrnak már azok az erők, a proletariátus irányításával, melyek Oroszországban győzelemre vitték a Nagy Októberi Forradalmat. És egyáltalán nem mondható véletlennek, hogy Anatole France életének végén belépett a Francia Kommunista Pártba.

Szükséges-e hangoztatni, hogy Rolland humanizmusának sajátosságai — ez a humanizmus talán már-már

találkozik a szocialista proletariátus humanizmusával — ugyanazokból a történelmi okokból erednek? Barbusse pedig végig megjárta ezt az utat.

3

A XIX. század első felének orosz irodalmában a realizmus és a romanticizmus áramlata jóformán egybeolvadt Puskin, Lermontov és Gogol munkásságában. Ha pedig abban az értelemben beszélünk a romantikáról, mint ahogyan ezt a szót az „álmodozásról" szóló, lenini kijelentésekkel kapcsolatban használjuk, akkor Puskintól kezdve egészen Gorkijig az ilyesfajta romantika úgyszólván az orosz kritikai realizmus jellemző vonásaként szerepel.* Itt nincs lehetőség arra, hogy részletesebben foglalkozzunk e jelenség jellemzésével, de meg kell említeni, hogy az oroszországi nagy népi felszabadító mozgalmakból, s e mozgalmak boldogság és igazság-kereséséből származott.

Puskin lángelméje annak a megnövekedett nemzeti öntudatnak szülötte, amely a győzelmes és igazságos 1812-es Honvédő Háborúban jelentkezett, és létrehozta a dekabrista mozgalmat. Feltétlen csodálatot érdemel az oroszországi forradalmi mozgalmak rendkívüli folyamatossága s egyre növekvő ereje, kiváltképp amikor a parasztforradalom földalatti lökései is éreztették hatásukat. Ez szülte a forradalmi-demokrata írókat, és ráütötte bélyegét a XIX. század második felében élő valamennyi nagy orosz író munkásságára.

Ez persze nem jelenti azt, hogy minden orosz író a forradalmi-demokrata mozgalom oldalán állt. Egye-

* Ezzel nem korlátozom Gorkij szerepét a kritikai realistáéra, csak azt kívánom hangoztatni, hogy az ő munkásságában a kritikai realizmus mennyire természetesen és szervesen változott át szocialista realizmussá. (A. F.)

sek közülük meg sem értették azt, ami körülöttük történt. De látták, érezték az orosz nép erejét, érezték, hogy az élet nem áll meg egy helyben, nagy változásokat hordoz méhében, hittek az igazságosság földi győzelmének lehetőségében, és mindegyik a maga módján törekedett pozitív alakokban megvalósítani, csak megjeleníteni a maga eszményeit, a fennálló rend kíméletlen bírálatával egyetemben.

Puskin nemcsak Tatyjána Larinát alkotta meg, hanem Pugacsovban meglátta a nagy történelmi egyéniséget.

És micsoda fordulatot jelentett az irodalomban a parasztok ábrázolása Turgenyev *Egy vadász feljegyzései* című művében! A nyugat-európai irodalom vagy állatként, vagy eszményített „pór" gyanánt ábrázolta a parasztot. Turgenyev pedig megmutatja, hogy a mi orosz parasztunk figyelemre méltó, eredeti egyéniség. Mindenekelőtt emberien ábrázolta a jobbágyparasztot. Elég, ha megemlítjük a Kraszivaja Mecs menti Kaszjánt, Lukerját az *Élő ereklyé*ből, Geraszimot a *Mumu* című elbeszélésből, Hort, Kalinicsot és sok más alakját.

Vagy mit mondjunk Nyekraszovról, a forradalmi demokrata költőről? Ő volt az első az orosz költészetben, aki roppant igazmondással és rendkívül emelkedett érzülettel énekelte meg a parasztot, a maga paraszti nézőpontjából. Emlékezzenek vissza Nyekraszov parasztalakjainak hosszú sorára, *A vörösorrú fagykirály* c. elbeszélő költeményére: hiszen ez az orosz parasztasszony himnusza!

Nagy drámaírónkat, Osztrovszkijt sokan társadalomfestőnek tartják. De vajon csupán a társadalmat ábrázolta? Gondoljunk Katyerinára.

Lev Tolsztoj, a kíméletlen realista, aki letépett mindenféle és -fajta álarcot, a magasztos erkölcsi eszményekért lelkesedő pozitív alakok hosszú sorát vonul-

tatta fel, kezdve a *Háború és béke* alakjain. Hálás feladat kimutatni, hogy a főként kritikájában kíméletlen, realista Tolsztoj egyúttal mennyire „romantikus" is volt. Idézzük fel akár Hadzsi Muratot! A cári rendszert leleplező *Feltámadás* egyben az író „legromantikusabb" alkotása. Majdnem minden, ami hősével történik — szinte valószerűtlen, és mégis magasztos igazság. És a szörnyű s kegyetlen társadalom által megalázott, már-már egészen a sárba tiport Katyusa Maszlova hősnővé emelkedik — aki magasztos erkölcsi elvet vall, s alakjából emberi és női báj sugárzik.

Köztudomású, hogy az orosz kritikai realizmus romantikus voltának e vonását elsőnek Gorkij állapította meg.

Még egyszer hangsúlyozni kívánom, hogy a realizmusbeli romantikán korántsem a pozitív hősök ábrázolásának puszta képességét értem. Ha a régi irodalmat különféle irányzatainak fényében vizsgáljuk, akkor kitűnik, hogy ez a képesség — amint már láttuk — a realizmus és a romanticizmus legkiválóbb képviselőiben egyaránt megvolt, s amellett a nagy realistáknál a pozitív hősök kétségtelenül életszerűbbek és kiforrottabbak, mint a romantikusoknál. Realizmusbeli romantikán én az álmodozást értem, amely képes az élet elébe vágni anélkül, hogy elveszítené vele kapcsolatát, „érintkezési felületét", s olyan erkölcsi eszmény képében jelentkezik, amely nem bontja meg az alakok igaz voltát, életszerűségét. Nagyszerű meghatározást nyújtott a realizmus e tulajdonságáról Belinszkij. Véleménye szerint idejét múlta az a művészet, amelynek eszménye a „megszépített természet". A realizmus alkotásaihoz „a művészet más meghatározása illik: a valóság ábrázolása a maga teljes igazságában. Itt minden a *típusokon* múlik, az *eszmény* pedig nem díszként (vagyis hazugságként) értendő, hanem olyan kapcsolatok gyanánt, amelyekbe a

szerző helyezi az általa alkotott típusokat annak az eszmének megfelelően, amelyet művében ki akar fejteni." Belinszkij e meghatározásában azonban még nincs kellőképp kifejtve a mozgás és a fejlődés mozzanata, amikor az író elméje „elébevág az események valóságos menetének". S Belinszkij meghatározása kiegészíthető Lu Hszinnek, a kiváló kínai írónak nagyszerű kijelentésével: „Az ábránd nem az, ami már van, de az sem, ami nem lehetséges. Akár a földön: út nincs, de ha sokan arra mennek, utat vágnak." Ha Belinszkij kijelentését összekapcsoljuk Lu Hszinével, akkor az születik belőle, amit én szerettem volna kifejezni.

Itt meg kell említeni, hogy az orosz kritikai realizmusban, amely érthető okokból nem emelkedhetett a jelenlegi tudományos forradalmi világnézet szintjére, természetesen ugyancsak volt jó néhány ilyen „ábránd", amely nem vágott össze a valóságos történeti fejlődéssel, hanem „más irányba tért", vagy esetleg visszafelé húzott. Ez leggyakrabban a nagynak és igaznak a hamissal és elmaradottal való bonyolult összefonódásában jelentkezett. Láthatjuk ezt Tolsztoj műveiben is, de kiváltképp Dosztojevszkijnál.

De nem annyira ez érdemel csodálatot, hanem inkább a történelmi előrelátás nagyszerű tehetsége, amely annyira jellemző az orosz irodalomra, és élenjáró alakjai hosszú sorának meglepő történeti hűsége. Míg Puskin és Lermontov költészete inkább a kor élenjáró embereinek szellemét tolmácsolja, Herzen az *Emlékezések és elmélkedések*ben úgyszólván név szerint saját nemzedékét szerepelteti a forradalmi lelkesedés teljes erejével. A század második felének irodalma élő és tipikus alakokba önti e személyeket, ilyen Bazarov az *Apák és fiúk*ban, Inszarov és Jelena *A küszöbön* hősei, Rahmetov és más remek férfi és női alakok a *Mit tegyünk?*-ben, Szasa és az „orosz asszo-

nyok" Nyekraszovnál. Mellesleg szólva, az „orosz asszonyok"-ban nem annyira dekabristákat láthatunk, mint inkább a forradalmi-demokratikus mozgalom haladó szellemű asszonyait.

Az orosz kritikai realizmus gyakran csak a földesúri-polgári, hivatalnoki társadalom „tagadásának" formájában jelentkezett — például Szaltikov-Scsedrin szatírájában. Az orosz kritikai realizmusra azonban sohasem volt jellemző a kétkedő magatartás az emberiség iránt, a bizalmatlanság az ember erejében. Szaltikov-Scsedrin az ember érdekében „tagadott", Belinszkij tanítását követve: „Mindennemű tagadásnak, hogy élő és költői legyen, eszmény érdekében kell történnie."

S micsoda új erőre kapott a kritikai realizmus Csehov műveiben! Milyen naivnak tetszik manapság az a meghatározás Csehovnak az orosz irodalom fejlődéstörténetében való helyéről és szerepéről, amely szerint ő „a társadalmi passzivitás korának dalnoka"! Bármennyire távol állt is Csehov az oroszországi munkásmozgalomtól, kritikájának sajátosságai éppen arról tanúskodnak, hogy haladó, humanista irányzatú, új társadalmi erők léptek az orosz történelem porondjára. Világnézete folytán Csehov távol állt a proletár világnézettől. S az orosz irodalom fejlődésében mégis Gorkij közvetlen elődje volt. Nem véletlen, hogy Csehov utolsó elbeszéléseiben (mint például *A menyasszony)* és színdarabjaiban az író pozitív eszményei — kiforratlanságuk ellenére — már úgyszólván megszemélyesülve, élő alakokban, típusokban jelennek meg. Hiszen Csehov ezt már az 1905-ös forradalom előestéjén alkotta.

Gorkij óriás alakja pedig akkor tűnt fel, amikor a munkásosztály már színre lépett mint az oroszországi forradalmi mozgalom élenjáró ereje, amikor a munkásosztály megteremtette saját pártját, az új típusú

pártot, melynek élén a nagy Lenin állott. És Gorkijnál történt először, hogy irodalmilag megteremtett pozitív hőse azonos volt a történelem igazi, új hősével: a forradalmár munkással, a bolsevikkal, aki valóra tudja váltani az életben a maga eszményeit, a munkásosztály eszményeit, amely vezérévé vált a társadalom valamennyi dolgozó osztályának és rétegének. Gorkij műveiben forrott össze először a tudatos történelmi tartalom — amely a forradalmi, tudományos szocializmus fényében vált tudatossá — az új jellemek páratlanul élethű és eleven ábrázolásával. Így lett Gorkij a szocialista realizmus megalapítója.

Milyen következtetések erednek ebből? Az orosz realizmus ereje az oroszországi népi felszabadító mozgalmak erejéből fakad. Az orosz realizmus ereje abban a sajátosságban rejlik, hogy mindig, vagy majdnem mindig van benne romantika, jövőbe vetett hit, harc a jobb jövendőért, s egyúttal ez a realizmus a legkritikusabb szellemű valamennyi realizmus közül, amelyet a világ ismert.

Az orosz realizmus: ízig-vérig elvhű, politikai színezetű, irányzatos, e szó legnemesebb és legművészibb jelentésében. S éppen ezért az orosz realizmus minden másnál szabadabb, erőteljesebb, gazdagabb és a legmeglepőbb formájú.

Tolsztoj tisztában volt ezzel. „Az orosz irodalom története Puskin óta — írja *Néhány szó a Háború és béke vel kapcsolatban* című cikkében — nemcsak az európai formától való ilyen eltérésre nyújt számos példát, hanem egyetlen példával sem szolgál az ellenkezőjére. Gogol *Holt lelkek* című művétől kezdve egészen Dosztojevszkij *Emlékiratok a halottak házából* című könyvéig az orosz irodalom új korszakában egyetlen, a középszerűségen valamennyire is felülemelkedő művészi prózai alkotás sem akad, amely teljesen beleillene a regény, a költemény vagy a novella

formájába." Könnyen észrevehető, hogy Tolsztoj itt az orosz irodalom újító szerepével büszkélkedik, mivel ez az irodalom nem fér bele a már ismert, a már felfedezett, kijegecesedett formákba. Az orosz realista művészek alakjainak hatalmas életigazsága, amelyet magas erkölcsi eszmények ragyognak be és hatnak át — ezekért küzdöttek e művészek s ezek miatt bírálták mindazt, ami akadályozta megvalósításukat —, ez az életigazság mélységes újító jelentőséget adott munkásságuknak, fenséges s egyúttal egyszerű, természetes, kötetlen formákat hozott létre.

Különösen fontos meglátni ezt, hogy megértsük, mennyire helytelenek azok a formalista-esztétizáló koholmányok, amelyek szerint az eszmeiség, a politikával való kapcsolat, a társadalmi eszményekért vívott harc lealacsonyítja a művészetet. Meg akarom cáfolni az irodalmi „újszerűségről" szóló formalista-esztétizáló koholmányokat.

Puskin, Lermontov, Gogol, Turgenyev, Nyekraszov, Tolsztoj, Szaltikov-Scsedrin, Dosztojevszkij, Csehov, Gorkij — e nagy művészek egymást követték; sokan közülük egy időben működtek. Ez azt mutatja, hogy a társadalmi rend látszólagos stabilitása ellenére, valójában mélyreható fejlődési folyamat ment végbe Oroszország népi életében: egymás után született az új.

De mit lehet mondani a formalista újszerűségről? Hiszen a dekadencia Nyugat-Európában már vagy nyolcvan évre, nálunk Oroszországban pedig több mint ötven esztendőre tekinthet vissza, és nemcsak egy helyben topog, hanem egyre jobban elkorcsosul. Ez különösen szembetűnő a művészet olyan területén, mint a festészet. Nehéz megmondani, hogy az úgynevezett „baloldali" művészek közül, akik Matisse és Picasso után következtek, melyik adott hozzá bármit is Picassóhoz és Matisse-hoz. Az úgynevezett „baloldali"

művészek már néhány évtizede ugyanabban a körben mozognak — ugyan miféle újítás ez? Ez réges-régi, már velejéig provinciálissá süllyedt iskola. Matisse és Picasso követői abban különböznek ennek az iskolának e két valóban tehetséges és egyéni megalapítójától, hogy ők művészileg egyszerűen kontárok. Ha arra kérnék őket, hogy ábrázolják a természetet, amihez Matisse és Picasso értett, ezek a követők képtelenek volnának rá.

Szeretnék még más szemszögből is egy pillantást vetni az orosz kritikai realizmus formáira — ami különösen fontos és érdekes a szocialista realizmus formáinak megértése végett.

A szocialista realizmusról folyó vitáinkban gyakran összekeverik a forma objektívságát az objektivizmussal — aszerint, hogy mi a művész álláspontja az életjelenségekkel szemben —, és nemritkán „ítélnek el" olyan írókat, akik műveikben felhasználják azoknak az orosz klasszikusoknak a tapasztalatát, akik világos gondolkodásmódjuk ellenére szívesebben fejezték ki eszméiket pusztán vagy főként objektív alakok útján, és lehetőleg kerülték a szubjektív formákat nézeteik tolmácsolásánál.

A XIX. századi orosz prózában ez leginkább azt a két írót jellemezte, aki e próza megalapítója és betetőzője volt: Puskint és Csehovot. Nincs szükség különleges bizonyítékokra annak belátására, milyen messze van Puskin és Csehov nézetei kifejezésének objektív formája például Flaubert objektivizmusától. Nem azért tartottam fontosnak ennek megemlítését, mivel ezt a formát „jobbnak" tartom, hanem csupán azért, hogy ne tekintsék „rosszabbnak". Ami személyes írói rokonszenvemet illeti, én többre tartom Tolsztoj vagy Gorkij formáját, mint a legszabadabb formát, ahol az objektív világ élethű ábrázolása cseppet sem akadályozza a szerző nézeteinek szabad és teljes kifejezését.

A szocialista realizmusról folyó vitáink során egyesek egyáltalán nem értik és tagadják a romantikus formák felhasználásának lehetőségét a realizmusban. Holott az orosz klasszikus irodalom jó néhány példát nyújt erre. Gogol fejlődésének nemcsak korai, hanem későbbi korszakában is nemegyszer mesebeli, fantasztikus formákba jutott kifejezésre a realizmus. Ez viszont nem gátolta Belinszkijt abban, hogy a „természeti iskola" megalapítójának nevezze Gogolt.

A mélységes lázadó szellem, amely Lermontov életének ellentmondásait is tükrözte I. Miklós Oroszországában — abban a szörnyű időszakban, mikor a dekabristák már elbuktak és az új forradalmi felemelkedés még nem kezdődött el —, öltött testet a költő műveiben: *A démon*ban, *A cserkesz-fiú*ban, s a *Korunk hős*ében. S naivság volna azt képzelni, hogy ez a velejéig életszerű tartalom igazabb és realisztikusabb, ha egy kaukázusi tisztiegyenruhás, kiábrándult és elkeseredett fiatalember fejezi ki, mint ha egy kolostori gúnyát viselő, a szabad életbe kitört, szökevény novícius vagy egy szárnyaló, bús és büszke szellem tolmácsolja. Ezek csupán egy és ugyanazon gondolat különféle megjelenési formái.

E cikk szerzője a *Korunk hős*ének formáját tekinti önmagához leginkább közelállónak, de nem titkolhatja elragadtatását *A cserkesz-fiú* és *A démon* formája iránt sem, s nem lát semmi okot arra, hogy e romantikus formát a realizmus határain túlesőnek tartsuk.

Általában nagy zűrzavar, megnemértés, sőt ellenszenv fogadja manapság azt az állítást, hogy a realizmus nemcsak a kötelező külső életszerűség formáját, hanem a képletes formát is megengedi, feltéve ha igazat mond. Azokat az írókat és költőket, akik napjainkban a képletes formát alkalmazzák, olykor még „realizmusellenességgel" is vádolják, mert valamiért

úgy vélik, hogy a képletes forma „ellentmond" Engels azon tételének, amely szerint a realizmus tipikus jellemeknek tipikus körülmények közti ábrázolását követeli meg. Pedig a XIX. századi, legtökéletesebb orosz realizmus tapasztalata éppen azt bizonyítja, hogy a képletes forma, ha az élet igazságát fejezi ki, egy cseppet sem mond ellent Engels tételének.

4

Az orosz realizmusnak a nyugat-európaival szemben mutatkozó nyilvánvaló fölénye ellenére irodalomkritikusaink között még mindig jó néhányan akadnak, akik szolgaian hajbókolnak minden előtt, ami Nyugat-Európából ered. Ezek a kritikusok az orosz realizmust a nyugat-európai irodalom holmi függelékének vagy fiókjának tekintik.

Az efféle külföld-imádat jellegzetes példája I. Nuszinovnak *Puskin és a világirodalom* című könyve. A kötet 1941-ben jelent meg, és hosszú ideig nem kapott semmiféle kritikát.

Azok a társadalmi fejlődéstörvények, amelyeket Marx és Lenin fedezett fel, általános törvények, de sem Marx, sem Lenin nem gondol „államnélküli", „nemzetnélküli" társadalmi fejlődésre. Marx, Engels és Lenin egyaránt sokat fáradozott azon, hogy tisztázza minden nép, minden állam fejlődésének sajátosságait. Enélkül nincs marxizmus.

Hogyan határozható meg Puskin helye a világirodalomban? Évégből meg kell vizsgálni azt a nemzeti talajt, amely Puskint szülte. Elképzelhető-e Puskin az 1812-es Honvédő Háború nélkül? Nem, ez a háború a következő néhány évtizedre meghatározta Oroszország fejlődésének útját, bizonyos mértékben döntő hatással volt Oroszország egész XIX. századi fejlődésére.

Gazdasági tekintetben ez a háború erőteljesen elindította Oroszországot a kapitalista fejlődés útján. Mint minden igazságos háború, ez is hihetetlen mértékben feltárta az orosz nép előtt saját erejét, fokozta nemzeti öntudatát.

Van Gribojedovnak egy meg nem írott, csak vázlatban ránkmaradt színdarabja, amelyben be akarta mutatni az orosz jobbágyparasztot, aki megjárta a Honvédő Háború poklát, átvonul Európán, s eközben emberré válik. Oroszország fejlődésének ellentmondásai azonban abban nyilvánulnak meg, hogy amikor ez az ember hazatért, földesura megvesszőztethette az istállóban.

Puskin személyében koncentrálódik az, amit orosz nemzetünk adott nekünk a Napóleonon aratott győzelem eredményeként, ahol a nagy orosz nemzet tanúságot tett hősi, történelmi erejéről.

Nos, itt van előttünk Nuszinov *Puskin és a világirodalom* című könyve. Ebben a kötetben egyetlen szó sem esik az 1812-es Honvédő Háborúról. Sőt, még kísérlet sem történik annak elemzésére, hogy voltaképpen mi történt Oroszországban Puskin életének idejében. A könyv alapgondolata az, hogy Puskin lángelméje nem az orosz nemzet történeti fejlődésének sajátosságait fejezi ki, a mű feladata pedig annak kimutatása, hogy Puskin azért nagy, mert „európai", mert minden kérdésre, amelyet Nyugat-Európa felvetett, megtalálta — úgymond — a maga válaszát.

Igen jellegzetes, miként magyarázza Nuszinov azt a körülményt, hogy Puskin a maga idejében nem volt általánosan ismert Európa-szerte. Egyáltalán nem azzal indokolja, hogy a fennhéjázó Európa nem vette észre, mi történt ebben az időben a nagy orosz nemzettel, s azért fitymáló magatartást tanúsított az orosz nép egy olyan lángelméjével szemben, mint Puskin. Nuszinov azzal magyarázza ezt, hogy Puskin „európai" volt,

Poltava, *A Bronzlovas*, a mesék Puskinja, az Arina Rogyionovna dajkát megéneklő Puskin — teljességgel közömbös. Ezért az egész kötet csak a következő fejezetekből áll: „Jelenetek a *Faust*ból", „*A fukar lovag*", „*Mozart és Salieri*", „*A kővendég*", „*Lakoma pestis idején*", „*Angelo*".

Nuszinov mintegy elvontan létező, öröktől való, „világtémákat" hirdet. S Puskin csupán azért lángész az ő szemében, mert a maga módján oldja meg ezeket az elvontan létező világtémákat. Ezért mindezeken a fejezeteken a nyugat-európai írók és költők nevének egész légiója vonul végig, miközben Nuszinov gondtalanul ugrál az egyik korból a másikba. Ebben a tömkelegben fel-felvillan Puskin neve is, amikor is vagy ő folytatja valamelyik nyugat-európai író kezdeményezését, vagy valamilyen nyugat-európai író folytat ilyesmit, Puskin nyomán.

Ez a könyv minden mástól eltekintve, roppant közönséges. Külföld-imádata folytán Nuszinov még Shakespeare-t is védelmébe veszi Tolsztojjal szemben. Hogyan teszi ezt?

„Tolsztoj Shakespeare-ről mondott kritikájának igazságtalansága különösen szembetűnik itt (az *Antonius és Cleopatrá*ról van szó — *A. F.*), mivel Shakespeare e tragédiájában közel áll Tolsztojhoz, az ő alakjaihoz. Más szóval: Shakespeare itt sok tekintetben Tolsztoj előfutára. Cleopatrája sok vonásával Natasa Rosztova és Anna Karenina hasonmása.

... Nem mutatkozik-e hasonlóság a századokon keresztül, az Antonius Rómába távozása után búsongó Cleopatra bánata és az Andrejtől elszakadó Natasa bánata, vagy Anna Karenina aggodalma között, amelyet akkor érez, amikor Vronszkij a választásokra utazik, vagy még inkább, amikor Vronszkij anyjánál vendégeskedik?"

Ennek a könyvnek nemcsak semmi köze sincs a

marxizmushoz, de még az orosz forradalmi demokratákat sem közelíti meg, s ellenkezik meggyőződésükkel.

„Ideje felhagynunk a rajongással az európai iránt pusztán azért, mert nem ázsiai" — írta Belinszkij.

„Nekünk oroszoknak nincs miért kételkednünk politikai és állami jelentőségünkben. Valamennyi szláv törzs közül csupán mi alakultunk erős és hatalmas állammá, mind Nagy Péter előtt, mind ő utána, a jelen pillanatig becsülettel kiálltunk nem egy zord sorscsapást, nemegyszer voltunk a pusztulás szélén, és mindig sikerült megmenekülnünk tőle, s azután új, nagyobb erőre, szilárdságra tenni szert. A belső fejlődéstől idegen népben nem lehet ilyen szilárdság, ekkora erő. Igen, nekünk van nemzeti életünk, mi arra vagyunk hivatottak, hogy hallassuk szavunkat, gondolatunkat a világ előtt..."

„Megvallom, szánalmasnak és kellemetlennek tartom a higgadt szkeptikusokat, az absztrakt embereket, az emberiség sehonnai csavargóit" — írta Belinszkij.

Nos, a szovjet irodalmi kritikának kötelessége leleplezni „az emberiség sehonnai csavargóit".

Felmerül a kérdés: honnan eredhetnek az orosz irodalomról szóló efféle nézetek, mint Nuszinov nézetei, ki a szülőatyjuk?

E nézetek atyja Alekszandr Veszelovszkij, egy oroszországi irodalmi iskola megalapítója, amelynek követői mindmáig működnek egyetemeinken. Azt mondanám, hogy Alekszandr Veszelovszkij iskolája, amely a múlt század végén és századunk elején kristályosodott ki — (Veszelovszkij a hatvanas években kezdett írni) — az az iskola, amely sok vonatkozásban szembenáll Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov nagy orosz forradalmi-demokrata iskolájával. Ez az iskola ősszülője a nyugat előtti hajbókolásnak, amely az orosz irodalomtudomány bizonyos részében mutatkozik, múltban és jelenben egyaránt.

1946-ban a Leningrádi Egyetem kiadóvállalata közreadta V. Sismarjov kicsiny kötetét: *Alekszandr Veszelovszkij és az orosz irodalom* címmel. A könyv szerzője M. Alekszejev professzor, aki az irodalmi oktatást irányítja a Leningrádi Egyetemen.

A könyvecske szerzője nem is próbálja titkolni, hogy rabja mindannak, ami a legrosszabb Veszelovszkij tanításában. Sismarjov — Veszelovszkijról írott korábbi művére emlékezve — ezt írja: „Akkor igyekeztünk feltárni mindazt az újat, amivel Veszelovszkij az irodalomtörténeti kutatás módszerét és a kérdésfeltevés módját gyarapította; főként azt hangsúlyoztuk, hogy szakított az idehaza meghonosodott munkamódszerekkel és azokkal az új szokásokkal, melyekre a nyugat-európai iskolában tett szert."

Szögezzük le mindjárt: Veszelovszkij az általa gyűjtött tényismeretek révén kiváló tudósa a nyugat-európai irodalmaknak, főként a nyelvészetnek és a nyelvtudománynak. Ez azonban nem változtat azon a körülményen, hogy Veszelovszkij a múlt század hatvanas éveiben szakított a nagy orosz forradalmi-demokrata irodalmi hagyománnyal, s a román-germán iskola követője lett.

Sismarjov, a külföldi nevek iránt tanúsított áhítatos tiszteletében, elragadtatással sorolja fel mindazokat a tudós német szaktekintélyeket, akik között Veszelovszkij a „saját" szavát tudta hallatni a „szüzsé-költészet" területén (hogyisne: Scherer, Karrier, Wackernagel, Baumhardt, E. Wolf, L. Jakobowski, E. Grosse, K. Borinski, K. Bruchmann, K. Bücher satöbbi, satöbbi!). Sismarjovnak azonban nem fér a fejébe, hogy Veszelovszkij e hírhedt „szüzsé-költészete" — noha bővelkedik a ténybeli adatokban és értékes megfigyelésekben — módszertanát tekintve eltávolodás volt a materializmustól és az igazi történeti szemlélettől a lapos, burzsoá pozitivizmus irányába.

Sismarjov meghatódik azon, hogy Veszelovszkij az egyetemen „Leontyev mitológia-bölcseleti előadásaiért" lelkesedett, mivel, mint könnyűszerrel kitalálható, „Leontyev Schelling nyomán adott elő"; továbbá meghatódik Veszelovszkijnak Buszlajev iránti rajongásán, aki „Grimm módszerével felvértezve adott elő".

Szerzőnk azonban már végképp rajongásba esik, amikor Veszelovszkij Berlinbe érkezését magyarázza. „A berlini bölcsességnek — jegyzi meg Sismarjov — kellett kiegészíteni azokat a hiányos ismereteket a nyugati filológia, germanisztika, szkandinavisztika és romanisztika terén, amelyekkel Buszlajev számos tanulmányában foglalkozott, a *Vázlatok* és a *Népköltészet* lapjain, mint például: *A szláv villők, sellők és lidércek rokonsága a német elfekkel és walkürökkel, Az ősi Edda-dalok Sigurdról, és a Murzomi legenda*, satöbbi, satöbbi.

Sismarjov külön megállapítja, hogy további utazása során „Veszelovszkij annyira gyökeret vert Olaszországban, annyira beleilleszkedett a helyi viszonyok közé, hogy az az ötlete támadt — később pedig módja is lett rá —, hogy végleg Olaszországban telepszik le, annál inkább, mivel Moszkvában valamiképpen megfeledkeztek róla."

Másutt Sismarjov egyszerűen „a haza vetélytársának" nevezi Olaszországot. Ezért már nemigen csodálkozunk, amikor ilyen sorokat olvasunk: „Veszelovszkij lelkiismeretesen készült Puskinról tartandó beszédére, mivel Puskin kedvenc orosz költője volt, aki többé-kevésbé olasz kedvencére, Boccaccióra emlékeztette . . ."

Sismarjov teljes egészében elfogadja Veszelovszkij helytelen elméletét az orosz históriás énekek külföldi eredetéről, az apokrif mondákról nem is szólva. Ekként *Vaszilij novgorodi érsek üzenete Fjodor tveri püspökhöz*, amely a XVI. századból való, „első tekintetre teljesen orosz jellegű", később azonban kiderül, hogy

„olyasféle ... mint Neuenstadti Henrik német poémája (XIII. század)."

Ismétlem: Veszelovszkij munkái, óriási tényismerete következtében, hasznos forrásul szolgálhatnak a marxista tudományos módszertan ismerője számára. Gyász-követői azonban Veszelovszkij legrosszabb tulajdonságait bálványozzák, hirdetik és merőben hamis képet oltanak a fiatal elmékbe a nyugat-európai irodalomtudomány helyéről és szerepéről.

5

A régi orosz realizmusnak is megvoltak a maga gyengéi. Legfőbb gyengesége, helyesebben szólva, legfőbb baja az volt, hogy nem tudta ábrázolni a pozitív hőst, aki a reális történelmi valóságban a valóság holnapját testesítette meg.

Milyen szerencsések vagyunk mi, a szovjet, szocialista társadalom művészei, hogy éppen a mi valóságunkban reális lénnyé lett az új, szovjet ember, a leghaladóbb, általános emberi erkölcs képviselője! Először került ki a művész tolla alól olyan irodalmi hős, aki az élet igazi hőse, a kommunista társadalom teremtője és alkotója.

Szocialista realizmusunk éppen e körülmény folytán lett a realizmus és a forradalmi romantika teljes, szerves szintézise. Ez teljesen új realizmus: új fejezetet nyit az emberiség művészi fejlődésében.

A szocialista realizmus e vonásai lehetővé teszik, hogy a leghatalmasabb és a leghaladóbb realizmus legyen. Szervesen összeforr benne az új erkölcs hangoztatása és a kapitalista erkölcs csökevényeként jelentkező minden elmaradottság és elfajzottság bírálata.

A szovjet irodalom ebben az értelemben a legpártosabb és legirányzatosabb irodalom. De éppen ezért tar-

talmilag a legszabadabb és legerőteljesebb, formailag pedig a legújszerűbb irodalom.

Törvényes örököse nemcsak az orosz, hanem a nyugat-európai irodalomnak és a klasszikus világirodalomnak is. De nem csupán folytató, hanem az új világ új irodalmának kezdeményezője is, és ebben van világtörténelmi jelentősége.

A szocialista realizmus elméleti problémáinak kidolgozása lehetetlen valamennyi eszmei ellenség határozott szétzúzása nélkül, aki szovjet irodalmunk fejlődésének útját állhatja.

Akárhányszor elolvassuk is a Párt Központi Bizottságának határozatát és Zsdanovnak a *Zvezda* és a *Leningrad* című folyóiratokról tartott előadói beszédét, újra meg újra meglepődünk, mennyire jól célzott csapás volt ez. Hiszen Zoscsenko és Ahmatova nem önmagukban erősek, ők voltaképpen egy számunkra idegen és ellenséges jelenség két megszemélyesítője. Ez különösképpen világossá válik, ha szemügyre vesszük, mi történik a nyugat-európai irodalomban. Nem beszélünk itt barátainkról, róluk tudjuk, miből származik álláspontjuk erőssége. Nézzék meg, mivé fajult Nyugat-Európa irodalma, mi lett a sorsa azoknak, akik az „új" híveinek nevezték magukat! S világossá válik, hogy Zoscsenko és Ahmatova irományai annak a folyamatnak a visszatükröződése a mi körülményeink között, amely a nyugat-európai viszonyok között elérkezett logikus végéhez, s ott a mélységes szellemi válság kifejezője.

A nyugat-európai dekadencia eszmei tanítómesterei a szubjektív idealizmus epigonjai: Nietzsche, Bergson, Freud. A klasszikus realizmust és a romanticizmust hevítő erkölcsi eszményekkel szemben, ők szörnyűséges embertelenséget honosítottak meg az irodalomban. Ezek a „mesterek" — Nietzsche, Bergson, Freud — ezt hirdették: vesszen a társadalmi fejlődés min-

dennemű törvényszerűsége! Vesszen a társadalmi erkölcs! Vesszen az ember! Vesszen az értelem! Éljen a „tudatalatti", az állati ösztön, a durva individualizmus, a misztikum, az erotika!

Ez az irodalom terén elkerülhetetlenül a forma szétbomlásával jár. Érezhető ez Proustnál, Joyce-nál, Dos Passosnál, Céline-nél.

A nyugat-európai dekadencia szélesedése során a legnagyobb világossággal lepleződik le az irodalmi elfajulás e két, már majdnem egybeforrott pillére: a durva naturalizmus, valamint az értelmetlen szimbolika, amely gyakran az embernek ugyanazokat az alantas tulajdonságait esztétizálja.

Az orosz dekadencia mindenkor a nyugat-európai mögött kullogott, és szolgaian szedegette más asztaláról a morzsát. Jellegzetes vonásaiban megegyezik vele, és nem véletlen, hogy a szovjet irodalom fejlődésének egész tartama alatt eszmei ellenségei közé tartozott. S ellensége mindmáig. Van bátorsága a „tiszta művészet", a „művészet a művészetért" lobogója alatt síkra szállni, noha elveszítette a művészet fő tartalmát: az embert, az emberi társadalmat. Gondoljunk csak Pilnyak szennyes, durva naturalizmusára, s mellette Kljujev reakciós „romanticizmusára".

Zoscsenko nyárspolgári gonoszkodása és Ahmatova vallásos erotikája okkal tartozott e táborba.

Ez a jelenség a Szovjetunió más népeinek irodalmában is előfordul. Itt van például Gamszahurgyija novelláskötete, amely éppen a Párt Központi Bizottsága határozatakor jelent meg. Ebben a könyvben megtaláljuk a szennyes, alantas emberábrázolást és a lapos esztétizálást egyaránt. Az első novellák egyike — a *Porcelán* (1916) — a szerző müncheni találkozását írja le valami bárónővel. Beszélgetésük témája: a művészet sorsa. Gamszahurgyija szerint a valóság „nyilvánvaló hazugság", s ezért bárónőjével együtt elmarasztalja a

művészetet, amiért az állítólag „a banális realizmusba süllyed". Egyúttal teljes megvetést tanúsít a politika iránt. Egy szó mint száz: Gamszahurgyija a „tiszta művészet", „a művészet a művészetért" híve. A kötetben szerepel továbbá a szovjet korszakban íródott *Lil* című novella, amelyben az erkölcsileg züllött Saruhia doktor így beszél az emberről: „Vajon szeretetet érdemel-e az ember, akinek temérdek pórusából mocsok és genny folyik . . ." Vagy: „Az ember: vérrel teli bőrzsák".

Olyan jellemzés ez az emberről, amely az elfajzott Céline-hez illenék. Később, az *Anyatej* című novellában a szerző szembeállítja az emberrel az állatot mint magasabbrendű lényt: „Minél jobban megismerem az embert, annál jobban szeretem a kutyát". A szerző azt ajánlja, „annyira eddzük meg szívünket, hogy a szánalom ne férkőzzék hozzá. Aki sajnálja a világot, azt a világ sohasem sajnálja meg".

Mint látható, a „tiszta művészet" elmélete, a „banális realizmussal" szembeállítva könnyen összeolvad a szennyes naturalizmussal az emberábrázolásban. A dekadencia sokat ártott számos szovjet művésznek.

Zsdanov pompásan kikutatta a „Szerapion-testvérek" származását. Ezt az elnevezést Hoffmanntól, a reakciós német romantikus írótól vették át. Mennyire jellemző, hogy a „tiszta művészet", „a művészet a művészetért" jelszavát hirdették, amely az esztétizáló szimbolisták és akmeisták jelszava volt (az utóbbiakhoz tartozott köztudomásúan Ahmatova is)! Meg kell mondani, hogy ezek a „hoffmanni" gyökerek végzetes hatással voltak több szovjet művész fejlődésére, aki azelőtt a „Szerapion-testvérek" közé tartozott. E jelenség elemzése nélkül nem lehet megérteni, miért érték sorozatos kudarcok Vszevolod Ivanovot a partizánokról szóló, első szép elbeszélései után. Munkásságának most is két, egymástól elütő oldala van. Az egyik a Parhomenkóról szóló könyve, amely kísérlet a realista

úton való haladásra. A másik: „romantikus" elbeszélései és regényei, amelyek között akadnak egyszerűen érthetetlen írások. Nézzük meg csak ezeket az elbeszéléseit és regényeit a „hoffmanni" típusú „rendkívüliségbe" való menekülléssel. Nem tehetségtelen írások, de sehogy sem „hangzanak", néhol egyszerűen érthetetlenek. Vszevolod Ivanov a formalista álújszerűség útján haladva szenved vereséget. A mi irodalmunk „földöncsúszónak" tartja. A szovjet irodalom azonban csak a forradalmi romantikájú szocialista realizmusból kiindulva kaphat szárnyra, nem szárnyalhat a reakciós romantika alapjain.

Ugyanezen okból tapasztal nehézségeket munkássága során V. Sklovszkij. Képletesen ezt így fejezhetem ki: Sklovszkij mindig többnyomású vetésforgó-rendszerrel dolgozott: írt forgatókönyveket és kritikai cikkeket, működött a gyermek-irodalomban is. S most ott áll bevetetlen táblái között.

Ennek az a magyarázata, hogy nem szakított véglegesen a formalista iskolával, amelyből származott. Régi álláspontjából kizökkent, de még mindig ragaszkodik a régi limlomhoz, az élet pedig már nem tűri ezt. Ez az oka Sklovszkij ismert alkotói gyengeségének.

Egészen másként alakul azoknak az íróknak az útja, akik végleg szakítanak az előítéletekkel. Jellemző e tekintetben Nyikolaj Tyihonov pályája. Ő is a „Szerapion-testvérekhez" tartozott, de ki tudott jutni a szovjet irodalom nagy útjára, és a szocialista realizmus kiváló képviselője lett a költészetben.

V. Kaverin ugyanabban a „hoffmanni" hatás alatt álló csoportban kezdte pályafutását, de azóta megírta a *Két kapitányt*, mely a szocialista realizmus nagy eredményének nevezhető.

Ez arról tanúskodik, mennyire fontos, hogy az író megszabaduljon a dekadencia nyílt vagy rejtett befolyásától.

A kritika még nem teljesítette egészen a Párt Központi Bizottsága határozatának megvalósítása terén reá váró, közvetlen kötelességét.

Például boncolgatnia kell B. Paszternák költészetét, s be kell bizonyítania, hogy Paszternák elmaradott álláspontot vall. Próbálják meg elolvasni korai lírai verseit. Milyen hamar elavultak! Formalista keresettségük mosolyt fakaszt. Nem is értem, hogyan magasztalhatta P. Antokolszkij költő és A. Taraszenkov kritikus Paszternák utolsó lírai verseskötetét. Hiszen oly szegényes kis világot látunk ebben a könyvben — a hatalmas világválságok korában!

Paszternák valamikor így jellemezte magát:

Az élet édes volt — zengő kalács,
Eljátszottam a mazsolaszemekkel,
A rímektől pöffedt mindentudók
Hazug útjára míg ráuntam egyszer...
(Grigássy Éva fordítása)

„A rímektől megcsömörlött mindentudó", aki mazsolát szemelget „az élet édes kalácsából" — ez már humorosan hangzik, bizonyos értelemben azonban sértő is. Nem szabad lealacsonyítani a szovjet irodalom méltóságát, s felmagasztalni efféle álláspontot. Meg kell érteni, hogy az élet előrehaladt. Annak idején felfedezett Paszternák egy és más fontos dolgot a költészet terén, az élet azonban már túljutott rajta. Az ő múzsája régóta provinciális múzsa lett. Ugyanakkor vannak bizonyos vonásai, amelyek ártalmasak fiatalságunk számára a hatalmas, világtörténelmi jelentőségű harc körülményei között: mégpedig az individualizmus, a politikamentesség. Paszternák formája is kimerült. Ez az irányzat zsákutcába torkollik. Az irodalomkritika kötelessége, hogy feltárja Paszternák e tulajdonságait.

Paszternák e vonásait nagyon jól megértik a nyugat-európai dekadens írók. Nem véletlen, hogy egy bizonyos Simansky *A fiatal írók kötelessége* című cikkében *(Life and Letters to-day,* 1943 február) szembeállította Paszternák munkásságát valamennyi írónkéval: „Solohov, Ehrenburg stb. munkássága a legjobb esetben a jó újságírás példája... A Szovjetunióban kevés művész és igen kevés olyan ember van, akire a teljes természetesség és a tökéletes szellemi szabadság jellemző... Ezért Solohov minden írása nemzetileg korlátozott mértékű és célzatú... Csupán Paszternák vészelt át minden vihart s lett úrrá minden eseményen. Ő az igazi hőse az individualizmus és a kollektivizmus, a romanticizmus és a realizmus, a szellem és a technika, a művészet és a propaganda harcának". Kommentár fölösleges.

A belső ellentmondásosság tekintetében bonyolultabb, de Paszternákkal bizonyos rokonvonásokat mutató jelenség I. Szelvinszkij. Ez a költő a háború előtt és különösen a háború idején sok jó szovjet verset írt. Hatásos történelmi drámái vannak. Azonfelül Szelvinszkij a Kommunista Párt tagja. És egyszerre csak — már a Párt Központi Bizottságának határozata után — eszébe jutott kiadni *Válogatott verseit,* s régebbi művei legtöbbjét is belevette. Az egész szovjet költészetben nem akadnak ennél idegenebb szellemű, a mi élet-, s művészet-felfogásunk lényegétől távolabb álló írások; a biológiai, állati ösztönt, a szélsőséges individualizmust magasztalják az emberben, a dekadenciát hirdetik a művészetben.

Ha Szelvinszkij úgy határozott, hogy mindezt most újra kiadja — bizonyára úgy vélte, joga van hozzá. De miként lehet összeegyeztetni jó szovjet verseket az efféle „örökséggel", párthelyzetét az efféle nézetek hangoztatásával?! Ez elvtelen, s nem pártos álláspont. Szelvinszkij — ha megvizsgáljuk korábbi verseinek

formáját — valójában gyenge ismerője a költői nyelvnek, hiányzik belőle a mértéktartás, sok ízetlenség és keresettség, olcsó provincializmus akad nála. Mire kell nekünk ez a nietzscheánusság?!

Viszont milyen jótékony hatással volt számos költő fejlődésére az, hogy véget vetett esztétizáló múltjának! Hiszen Vera Inber költői pályája elején Ahmatova leplezetlen epigonja volt. Most pedig az egyik legjobb elbeszélő költeményünk, *A pulkovói délkör* szerzője, amely a szovjet költészet java terméséhez tartozik. Vagy nézzük Antokolszkij pályáját: ifjú korában ő is a dekadencia hatása alatt formálódott. És megírta *Fiam* című költeményét, amely a szocialista költészet egyik legkülönb alkotása.

Mindez arra vall, hogy egyes költőknek határozottan felül kell vizsgálniuk régi útjaikat. És a kritika feladata: gyökeresen leleplezni a dekadencia társadalmi, irodalmi veszélyességét, hogy lankadatlan munkával ledöntsük piedesztáljáról.

A tőlünk idegen kritika módszere a következő: az irodalmi jelenségeket a szovjet valóság fejlődésén kívül, szűk irodalmi szempontból vizsgálja, és kétséget támaszt majdnem minden alkotással szemben, amit a szovjet irodalom egész fejlődése során megteremtett; minden, amit itt látunk — úgymond — művészietlen és gyenge. Ugyanakkor pedig magasztalja Paszternákot és Szelvinszkijt.

Hogyan fest ideológiai ellenfelünk manapság?

Egyfelől hirtelen előbukkan olyasvalami, mint A. Platonov *Az Ivanov családja*, amely alávalónak, közönségesnek ábrázolja a szovjet embert, másfelől hébe-hóba individualista fajtájú versikék ötlenek fel, amelyek tele vannak pesszimizmussal, siránkozással. Ez egy és ugyanazon jelenség két színben.

A kritikának kötelessége leleplezni a szovjet irodalom, a szocialista realizmus ellenségeinek minden

cselfogását, mert ezek az emberek a mi álláspontunk elhomályosítására törekszenek.

Nem is olyan ártatlan cselfogások ezek. A legelterjedtebb közülük: az irodalmi eszmei harc, eszmei elhatárolódás irányvonala helyébe részlet-kérdéseket és értékeléseket csempészni, amelyek arra korlátozódnak, hogy az egész irodalmat „jóra" és „rosszra" osszák fel. Természetesen vannak jó és rossz írók, s akadnak közepesek is. És a rossz írókat néven kell nevezni. Uszpenszkij azonban aligha határolta volna el magát Resetnyikovtól amiatt, mert az gyengébb nála. S vajon Nyekraszov külön választotta magát Kurocskintól? Nem lehet pusztán a művészi minőség kérdéseivel helyettesíteni az ügy eszmei részét.

Egyesek úgy vélik, hogy a szovjet közvéleménnyel, a párt, a nép véleményével ellentétben, állítólag van valamilyen szakmai megérzés is, amely meg tudja súgni, hogy ez „jó", az pedig „rossz". Szerintük ez a legfontosabb az irodalomban, egyéb nem is kell.

A kérdés e felvetése — csak „jó" vagy csak „rossz" — azt a nyílt célt szolgálja, hogy meghamisítsa a kérdés lényegét és elhitesse az emberekkel, hogy az irodalom magas eszmei minőségének, pártosságának következménye az irodalom művészi színvonalának hanyatlásával jár.

Nem kevésbé elterjedt fogás annak bizonygatása, hogy a pártnak az a követelménye, amely szerint meg kell tanulni az újat, a haladót, a legjobbat kiszemelni az életből, megmutatni a szovjet emberek új erkölcsi tulajdonságait és mintegy fényszóróval megvilágítani előre vezető útjukat — szükségtelenné és lehetetlenné teszi életünk nehézségeinek és fogyatékosságainak ábrázolását, és ennélfogva a valóság lakkozásához vezet. Mihelyt Platonovot bírálat éri, amiért a hátuk mögül nézi az embereket, nem ruházza fel őket semmiféle emberi érzéssel, a szennyes naturalizmus elvéig

süllyed, amely nem érdemli meg az irodalmi elnevezést — az ellenség máris zsörtölődik: „El akarnak szakadni a valóságtól, a valóság nehézségeitől és fogyatékosságaitól." De hát miért? Vajon nem magyarázta meg Zsdanov, hogy az új tulajdonságok ábrázolásának feladata összefügg életünk valamennyi hibája, fogyatékossága bírálatának feladatával? Tehát csak a magas eszmei szárnyalású művész, aki széles látókörű és messzire lát, aki új erkölcsünk hirdetőjévé válhat, csupán ő képes teljes egészében megbírálni mindazokat a nehézségeket és hibákat, amelyek fejlődésünk útját állják. E tulajdonság nélkül csak a fogyatékosságok mögött lehet kullogni, nem látva elöl a lényeget.

Az ellenség e fortélyait csakis irodalmunk eszmei, sőt művészi fogyatékosságainak nyílt bírálatával lehet szétzúzni. A kritikusnak szakértő módjára kell közelednie az irodalmi jelenséghez, az irodalom széles frontján. Meg kell tudnia mutatni bámely mű helyét a társadalmi rendben, bátran feltárva eszmei és művészi értékeit és fogyatékosságait.

Itt bukkan elő irodalomkritikánk még egy lényeges hibája. Mégpedig az, hogy hallgatással mellőzi az irodalmi forma kérdéseit. Gyakorta visszariad, meghátrál, amikor a vita a forma területére téved. Holott csak a szovjet író igazi újító, és nem csupán a forma terén. Világosan látni kell, hogy mi vagyunk az újítók, a dekadensek pedig elmaradt emberek — ez már provincializmus.

Mi a legegyszerűbb, legtermészetesebb és legvilágosabb, a nép számára érthető formára törekszünk, s e tekintetben a klasszikus hagyományokat folytatjuk.

Nem lehet azt mondani, hogy a dekadencia általában semmit sem hozott a forma terén. Amíg volt benne valami emberi értelem, nyújtott egyet-mást a forma terén is. A mi környezetünkben vannak olyan

irányzatok, amelyek átdolgozták és a maguk módján az új tartalomra alkalmazták ezt.

Van a formának egy lényeges oldala: a technika. A költészetben ez különösen szembetűnő. Például a verstechnika területén Tyutcsev köztudomásúan meglazította a klasszikus, szigorú mértéket: „szabadabbá" tette a verset metrikai tekintetben. Elegendő, ha az *Álom a tengeren* című és egyéb lírai költeményeire gondolunk.

A szimbolisták ezt felhasználták és tovább fejlesztették. A költészet részévé vált. Enélkül nem lehet elképzelni Majakovszkijt, aki a maga módján még tovább haladt ezen az úton. Aszejev, Tyihonov, Szelvinszkij, Inber, Antokolszkij, Kirszanov — bármenynyire különbözők is — átvettek bizonyos technikai fogásokat a régi, forradalom előtti iskoláktól, s a maguk módján változtattak rajtuk. Ha kereken tagadnánk ezeknek az irodalmi módszereknek lehetőségét és megengedhetőségét, akkor könnyelműen járnánk el. Mi azonban az egyszerű, világos, természetes és a legszélesebb néprétegek számára érthető forma hívei vagyunk.

Más dolog felhasználni a technikai fogásokat az új tartalom kifejezésére, mint Majakovszkij tette, és megint más dolog tömjénezni a forma bomlását, szétforgácsolódását, ami annyira jellemző a mai dekadenciára. Ezek merőben különböző jelenségek.

Melyek a dekadencia megkülönböztető formái? Egyrészt a kötött, hideg, teljesen külsőséges „vas" forma, amely formális hatásra számít. Másrészt: a szubjektivizmus, a forma szétbomlása, értelmetlenség. Végül: a szabvány.

A szocialista realizmus kimagasló jelenségei mindig meglepetéssel szolgálnak a forma terén. A *Klim Szamgin élete*, a *Golgota*, a *Csendes Don*, a *Vasáradat* úgy hömpölyög, mint bővizű, hatalmas folyam,

minden szabály nélkül. Ezek egészen sajátos jelenségek. Próbálják meg a régi szabályokhoz ragaszkodva feltárni a *Feltört ugar* témáját. Mit jelent formailag az olyan irodalmi jelenség, mint Furmanov *Csapajev*je, vagy Leonov *Megindul az erdő,* Ehrenburg *Párizs bukása,* Panova *Útitársak* című műve? Rendkívül eredeti formájúak Makarenko pedagógiai alkotásai, Bazsov meséi. Szokatlan Fegyin, Katajev, Kaverin, Panfjorov regényeinek formája.

Irodalmunk bármely kimagasló jelenségét vizsgáljuk is, mindenütt meglepően sajátos formát tapasztalhatunk, amely a tartalom újszerűségéből ered.

Ugyanez áll a költészetre is. Majakovszkij, Bagrickij! *Az úttörőlány halála* újszerű költemény. Legtöbb jó költőnk verseinek felépítése teljesen meglepő és új. A formalisták például azt próbálják bizonygatni, hogy Tvardovszkij *Vaszilij Tyorkin*ja azért ilyen szerkezetű, mivel szerzője „nem tudta" másként felépíteni. Ez azonban nem helytálló. Úgy építette fel költeményét, amint akarta, s meglelte azt a formát, amely egyedül képes kifejezni a tartalmat. Sajátos és szokatlan formájú *A pulkovói délkör,* Vera Inber alkotása. Ukrajnában Ticsina, Azerbajdzsánban Szamed Vurgun, Üzbegisztánban Gafur Guljam — utánozhatatlan, egyéni arculatú, újszerű költők.

Éppily sajátos a szovjet drámaírás.

Pogogyin művei formailag merőben különböznek a régi drámaírástól. Trenyov *Ljubov Jarovájá*ja, Visnyevszkij *Optimista tragédiá*ja, Szimonov *Orosz kérdése*, Kornyejcsuk *Front*ja, Leonov *Mindennapi emberé*, és a *Mese az igazságról* Aligertől — mindezek új jelenségek a drámai forma terén.

Az ellenség azt mondja: a szovjet drámák egyhangúak. Mi pedig azt mondjuk: éppen mi vagyunk változatosak — először azért, mert a szovjet irodalom sok nemzetiségű, másodszor azért, mivel csak a mi

társadalmunk szabadítja fel teljesen a művészi egyéniségeket.

Látni kell azt az újat, amivel irodalmunk a formát gazdagította, le kell leplezni a dekadens irodalmi forma hanyatlását, bomlását, szétforgácsolódását.

Az eszmei ellenséggel vívott harcában a kritikának nem szabad megfeledkeznie arról, hogy a szovjet írókat illetően elsősorban a nevelés és az ösztönzés a kötelessége. Kapcsolatot kell teremtenie az író és a kor között, új témákra serkentenie, feltárnia sikereinek és kudarcainak okait, s tanítania őt. Az írókat és az olvasókat illetően a kritikának pedagógiai feladatai vannak.

Nem lehet csupán „magasztalni" és csupán „lehordani".

Egyes kritikusok, sajnos, úgy vélik, hogy az irodalmi jelenségek értékeléséhez csak két szín van: fekete és fehér. Pedig az irodalom jelenségei annyira változatosak, hogy a kritikának a szivárvány valamennyi színére szüksége van.

Az agyondicsérő és a ledorongoló kritikát határozottan vissza kell utasítani, és a nevelő, pedagógiai célzatú kritikát kell előnyben részesíteni...

1948—1956

*Időszerű feladataink**

Kedves elvtársaim és barátaim!

Vlagyimir Iljics Lenin még a polgári társadalom viszonyai között arról ábrándozott, „... hogy a szabadnak hazudott, valójában azonban a burzsoáziához kötött irodalommal szembeállítsuk a valóban szabad, *nyíltan* a proletariátushoz kötött irodalmat."** Lenin akkor megállapította: „Ez szabad irodalom lesz, mert nem a haszon és a karrier, hanem a szocializmus eszméje és a dolgozókkal való együttérzés toboroz majd újabb meg újabb erőket soraiba. Ez szabad irodalom lesz, mert nem valamely életunt hősnőt, nem az unatkozó és az elhájasodástól szenvedő »felső tízezret« fogja szolgálni, hanem a dolgozók millióit és tízmillióit: az ország színe-javát, erejét, jövendőjét".***

Joggal mondhatjuk, hogy a valóban szabad, nyíltan a néphez kötött irodalomnak ez a lenini elve jelenleg a legteljesebb és legnagyobb mértékben valósul meg szocialista országunkban. A kommunizmus és a néphez való mélységes hűség eszméi mind újabb és újabb erőket toboroznak a szovjet irodalom soraiba. Ez az irodalom milliók és tízmilliók számára teremtődik, s olyanok teremtik, akik a népből származnak, és a nép életét ábrázolja létének új körülményei között.

* A Szovjet Írók II. Országos Kongresszusán mondott beszéd.

** *Lenin* Művei. 10. köt. Szikra 1954. 36. old.

*** Uo.

Azt még nem állíthatjuk, hogy irodalmunk a nép nagy ügyeinek színvonalán áll, de azt igen, hogy önfeláldozóan szolgálja népét, s már maradandó művészi értékeket teremtett és teremt, amelyek új lépésnek tekinthetők az emberiség művészi fejlődésében.

A Kommunista Párt Központi Bizottságának kongresszusunkhoz intézett üdvözletében — e nagyszerű okmányban, mely új, nagy feladatokat tűz elénk — szó esik arról, hogy a szovjet irodalom jelentős sikereket ért el az első kongresszus óta: „olyan művészi alkotások jöttek létre, amelyek híven ábrázolják a szocializmus építésének pátoszát, a szovjet hazafiaknak a Nagy Honvédő Háború alatt végrehajtott páratlan hőstetteit, s népünk munka-hősiességét a gazdaság háború utáni helyreállításáért vívott harcban".

A Központi Bizottság üdvözlő levele másrészt megállapítja: „Irodalmunk még sok tekintetben elmarad a viharosan fejlődő élettől, a politikailag és műveltségileg megnövekedett olvasó igényeitől."

Szükségesnek tartottam idézni az üdvözlő levélnek irodalmunk sikereire és elmaradottságára vonatkozó sorait, mivel csak ez az álláspont igaz és tárgyilagos irodalmunk helyzetével kapcsolatban.

Kongresszusunk az alapos kritika és önkritika jegyében folyik. Teljesen jogos és természetes, hogy íróink elégedetlenek munkájuk eredményeivel olyan körülmények között, amikor az ország a szocializmusból a kommunizmusba való fokozatos átmenet időszakába lépett, s amikor annyira megnövekedett a szovjet írók munkásságának nemzetközi, általános emberi jelentősége.

Felszólalásom egyik részében én is szeretnék kritikai visszapillantást vetni az általunk elért fejlődés útjára. Annál több jogom van ahhoz, hogy különvéleményt jelenthessek be egyes irodalmárok kijelentéseivel szemben, akik hajlandók jóformán merő „el-

„egyívású" a nyugat-európai lángelmékkel, s ezért nem tudott „kicsendülni" közülük.

„Úgy véljük, Puskin azért állt oly kevéssé a nyugati író és olvasó érdeklődésének előterében — írja Nuszinov — mivel ő... nemcsak műveltsége, hanem alkotó szándékai, világszemlélete, egész filozófiai jellege révén is összehasonlíthatatlanul inkább volt egyetemes európai író, mint Tolsztoj és Dosztojevszkij."

„... Tolsztoj és Dosztojevszkij tagadta a Nyugatot, és a keleti eszményeket, Oroszország eszményeit állította szembe vele."

Így áll a könyvben: „keleti eszmények, Oroszország eszményei"! Ezen a felfogáson, amely szerint a világosság Nyugatról jön, Oroszország pedig „keleti" ország — alapul a könyv.

Puskin nemzetietlen kozmopolitává, általános európaivá, egyetemes emberivé vált. Mintha lehetne ilyen valaki, kiugorva a történelmileg kialakult nemzetből, melyhez tartozik, mintha lehetne valaki egyetemes emberi a nemzeten kívül, a nemzet ellenére!

Nuszinov hetet-havat összehord Puskinról, azután pedig kijelenti, hogy Puskin nagy orosz lángelme. Nuszinov szerint azonban csak arról van szó, hogy Puskin „tovább vitte és elmélyítette a nyugati műveltséget", minthogy Puskin számára az orosz nép jövője „elképzelhetetlen volt a Nyugat útjain kívül".

Puskin *Szabadság árva megvetője — Hajnalban mentem a mezőre* kezdetű híres versét Nuszinov ekként tárgyalja:

„*A Szabadság magvetője* című költemény jelentősége annál nagyobb, mivel a benne kifejezésre jutó keserűség és fájdalom nem a szabadságot még nem ismerő orosz népnek szól, hanem a szabadságukat vesztett európai népeknek."

Mivel Nuszinov szerint Puskin nyugat-európai, így természetes, hogy Nuszinov számára az *Anyegin*, a

maradásnak" tekinteni a szovjet irodalom legutóbbi éveit.

Több mint harminc éve dolgozom a szovjet irodalomban, és mint nemzedékem számos írójának, már nekem is nemegyszer volt alkalmam efféle panaszokat hallgatnom. Valahányszor országunk új, magasabb fejlődési szakaszba lép, amikor életünk viharos sodrása különösképpen kidomborítja, hogy a nép nagy élete nem tükröződik vissza kellő gazdagsággal és teljességgel az irodalmi alkotásokban, mindjárt olyan hangok hallatszanak, hogy irodalmunk csaknem „hanyatlóban van". Valójában pedig az irodalom fejlődik, izmosodik, az élet egyre újabb területeit öleli fel, és állandóan növekszik azoknak az íróknak a száma, akik meg tudják oldani a bonyolult művészeti feladatokat.

Gondoljunk az első ötéves terv idejére. Ha egyes korabeli folyóirat-cikkekből ítélünk, valójában azt hihetjük, hogy az irodalom fejlődése megállt. Pedig éppen az első ötéves terv ideje adott nekünk olyan művészeket, mint Solohov *Új barázdát szánt az eke*, A. Tolsztoj *Nagy Péter*, Leonov *Megindul az erdő*, Katajev *Hajrá!*, Panfjorov *Aratás*, Iljin *Történet a nagy tervről*, Saginyan *Vízierőmű*, Ehrenburg *A második nap* című alkotása.

Érdemes elgondolkodni azon, hogy csupán a legutóbbi egy-másfél esztendő alatt jelent meg Leonov *Orosz erdője*, Gladkov *Szilaj ideje*, Grosszman *Igaz ügyért* c. regénye; ezek a művek az orosz próza jelentős eredményeinek nevezhetők. S megjelentek olyan jó könyvek, mint Csukovszkij *Balti égboltja*, Granyin *Kincskeresőkje*, Kazakevics *Baráti szív*, c. műve, Nyikolajeva *Az agronómus és a gépállomási igazgató* című írása, és Ovecskin irodalmi riportciklusa. *(Taps.)*

Ezek javarészt új könyvek, az *Igaz ügyért* és a *Ba-*

ráti szív című regényeket pedig szerzőjük a kritika nyomán átdolgozta. Most ezek a könyvek joggal foglalják el helyüket az elmúlt esztendő legjobb művei között. (Taps.)

Csupán kilenc könyvet említettem a legutóbbi időből, s egyetlen fogékony, művészlelkű és az irodalomért lelkesedő író sem tagadhatja, hogy a felsorolt művek — bizonyos jellemző fogyatékosságaik ellenére — az életnek és az emberek közti kapcsolatoknak új területeit tárják fel, és nagy irodalmunk igazi alkotásai. Látni kell az irodalom fejlődésének élő folyamatát, nem pedig általános tételekkel helyettesíteni.

Az írók kevéssé tanulmányozzák az életet. Igen, ez sokunkat illetően igaz. De hogyan születhettek volna tucatjával igen kiváló könyvek, amelyek közül sok a szovjet irodalom dísze-virága, ha szerzőjük nem ismerné, nem tanulmányozná az életet?

Az írók nem kielégítően sajátítják el az írói mesterséget. Mennyire igaz ez igen sok társunkkal kapcsolatban! De sohasem szabad elfelejteni, hogy a szovjet irodalom a próza, a költészet, a drámaírás kiváló mestereinek egész seregét nevelte fel. Közülük sokan nemcsak oroszul, hanem népeink különféle nyelvein írnak.

Megemlíthető számos fiatal író, akiben eleven szépérzék él, s aki komolyan veszi irodalmi munkáját. A haladó irodalom a világ sok országában nagyszerű mesterekkel dicsekedhet, s méltán tanácsolja a Párt Központi Bizottsága íróinak, hogy használják fel e mesterek becses tapasztalatait. Külföldi barátaink többsége azonban tudja, hogy egyetlen más országnak sincs olyan modern irodalma, amely annyira sokféle és oly nagyszámú kiválósággal büszkélkedhet, mint a szovjet irodalom.

Naivul fest azonban, amikor sok írónk a „konfliktusmentesség elméletével" próbálja magyarázni és

igazolni saját gyengeségeit. Némelyik író restelli a fáradságot, hogy belemerüljön a szovjet emberek életébe, amelynek minden területén dúl az új harca a régivel, sok esetben pedig ugyan erőfeszítést tesz ez irányban, de az élet valódi igazságát megláttató világszemlélet híján nem tud tájékozódni az eseményekben, az emberi kapcsolatokban, nem látja eléggé világosan az új és a haladó fejlődésének útját az életben, és emiatt fél ostorozni a régi, a magántulajdonon épülő világ csökevényeit az emberek tudatában, vagy — még gyakrabban — látja ezt, de nem rendelkezik olyan formakészséggel, amellyel kifejezhetné az élet konfliktusait. Ilyenkor a szónoki emelvényre lép és azt mondja: „A hírhedt »konfliktusmentességi elmélet« gátolt az írásban." *(Taps.)* Elég már ebből: hát létezik-e ilyen „elmélet"?

Ha akadtak olyan írók és kritikusok, akik sok írónk e gyengeségeit efféle formulával próbálták szentesíteni: „ennek így kell lennie" — ez még nem „elmélet", ahhoz még meg kell érnie.

Ha ez az „elmélet" egyáltalán létezett, akkor már három évvel ezelőtt lelepleződött. Viszont miért még mindig oly csekélyek azok a változások, amelyek drámairásunkban végbemennek? Nyilván nem ezen az „elméleten" múlik. El tudják-e képzelni Leonyid Leonovot, hogy ő konfliktusok nélküli regényeket és drámákat írjon? Egyáltalán miként jöhettek volna létre a szovjet próza, költészet, drámairás legkülönb alkotásai, ha legkülönb íróink, költőink, drámaíróink nem értették volna meg, hogy a konfliktus a különféle irodalmi műfajokhoz tartozó legtöbb alkotás alapja, s ezt nem tudták volna művészi eszközökkel kifejezni?

Nem, elvtársak, ne mentegessük gyengeségeinket semmiféle könyvízű „elmélettel". Ha a művészetet és az irodalmat irányító kiadóinknál és intézményeink-

nél, az írószövetséget is beleértve, akadtak olyan emberek — és bizonyára még mindig akadnak —, akik elmaradottságuk, vaskalaposságuk folytán elősegítették és elősegítik a valóság szépítgetését, a növekedés ellentmondásainak és nehézségeinek elhallgatását szolgáló irányzatokat — ez éppúgy az új és a régi harcának megnyilvánulása az irodalomban, mint ahogyan ez az élet valamennyi területén tapasztalható. Az az író, aki tollával nem tud harcolni az életben meglevő régi ellen, s nem hangoztatja és nem dicsőíti az újat, az meghátrál az irodalomban és a művészetben ugyanezen jelenségek előtt. Azok pedig, akik az irodalom színe-javát, erejét képviselik, éppen arról nevezetesek, hogy harcosan hatolnak be az életbe mindenütt, ahol csak felüti fejét az új harca a régi ellen. Éppen ilyen írók tollából kerülnek ki azok a művek, amelyeket a nép szeret.

Elvtársak! A szabad irodalomról alkotott felfogásunknak legfontosabb eleme az, hogy mi, írók — párttagok és pártonkívüliek egyaránt — nyíltan elismerjük a Kommunista Párt vezető szerepét az élet minden területén és az irodalom ügyeiben.

A polgári írók a polgári pártoktól függenek, amelyeknek urai a pénzmágnások, a nagyiparosok világának irányítói, s ezek az írók e hatalmasságok kiadóvállalatainak, sajtójától függenek. A polgári író pártatlansága — látszólagos pártatlanság.

A mi Kommunista Pártunk a nép szülötte, a nép legkülönb, leghaladóbb, legtudatosabb, legszervezettebb része. A szovjet irodalmat a Párt nagy eszméi lelkesítik. A szovjet irodalom pártossága nem kivételes jelenség, amely csupán a párttag írókra s általában kevesekre jellemző. Ez a mi szovjet irodalmunk történelmi sajátsága. Természetesen vannak ellenségeink, eszmei ellenfeleink. Az is előfordul, hogy jó szovjet írók tévednek munkásságuk során, eltérnek a

pártosságtól. Mikor azonban a szovjet irodalom pártosságáról beszélünk, azt a történelmi tényt tartjuk szemünk előtt, hogy a szovjet írók — párttagok és pártonkívüliek egyaránt — elismerik és műveikben védelmezik a Kommunista Párt eszméinek helyességét, s ezért természetszerűen elismerik a párt vezető szerepét az irodalom ügyeiben.

Kialakult nálunk és mindinkább kialakulóban van a történelmi értelemben új író-típus, aki a kommunizmus tudatos harcosa.

Azért mondtam, hogy „kialakulóban van", mert az élet előrehalad, és egyre újabb tulajdonságokat követel a szovjet írótól.

A Központi Bizottság üdvözlő levele találóan fejti ki, milyen típusú íróra van szükségünk: „A szovjet nép azt akarja, hogy írói szenvedélyes harcosok legyenek, akik tevékenyen behatolnak az életbe, segítenek a népnek annak az új társadalomnak a felépítésében, ahol a közös gazdagság minden forrását teljesen kiaknázzák, ahol felnő az új ember, akinek lelki alkata mentes lesz a kapitalizmus átkos csökevényeitől."

Bennünk, szovjet írókban, a Párt a humanizmus nagy eszméiért, az imperialista ideológia ellen, a békéért és a népek barátságáért folyó harc katonáit látja. A Párt arra tanít bennünket, mekkora szellemi erővé válhat irodalmunk az emberek tudatában meglevő kapitalista csökevények elleni harcban, figyelmeztet bennünket a szovjet irodalom mérhetetlenül megnövekedett társadalom-átalakító nevelő szerepére, arra, hogy „irodalmunk hivatása nemcsak az új ábrázolása, hanem győzelmének minden eszközzel való elősegítése is."

Irodalmunk számos fogyatékossága valóban abból ered, hogy jónéhány író rosszul ismeri az életet, elszakadt tőle, vagy tétlenül tanulmányozza, pedig ne-

künk a kommunizmus szenvedélyes harcosainak szemével kell néznünk az életet.

A kongresszus előtt kibontakozott költészeti vitában én inkább Olga Bergholzot támogatnám *(taps)*, de éppen abból a nézőpontból, amelyről az imént szóltam. Az írónak nemcsak a lírai költészet terén, hanem a művészi alkotómunka valamennyi területén egész lényét, egész értelmét, szívét latba kell vetnie az élet megismerése és ábrázolása érdekében, úgyszintén a szovjet emberek iránt érzett szeretetét, és gyűlöletét az ellenséggel, s előrehaladásunkat gátló minden visszásággal és maradisággal szemben. Bármiről szóljon is az író, az élet bármilyen oldalait ábrázolja, mindenbe a saját, tulajdon életét öntse. *(Taps.)*

Az irodalom ilyen értelmezése nemcsak nem mond ellent annak a marxista—leninista felfogásnak, amely szerint az irodalom a tárgyi valóság visszatükröződése, hanem megfordítva: csakis erről az álláspontról lehet helyesen megérteni az életet, és igazi érzést ébreszteni az emberekben. *(Taps.)*

Örömmel üdvözlöm Ovecskin írónak a kongresszus szónoki emelvényéről elhangzott felhívását: „Közelebb az élethez!" Egyetértek vele abban, hogy sok írónak hasznára válnék, ha egy ideig hatalmas országunk különböző vidékein élne és dolgoznék, ahol annyira várják és annyira szeretik az írókat. De nem minden attól függ, ki hol él. Az igazi író mindig és mindenütt megleli az újat az életben, szíve parancsától indíttatva. *(Taps.)*

Tudjuk, milyen szoros kapcsolat fűzi Ovecskint a kolhozfaluhoz, s tiszteljük ezért. De szeretném barátian azt mondani Valentyin Ovecskinnak, hogy ne kérkedjék életismeretével más írótársai előtt. *(Taps.)*

A líráról folyó vitára visszatérve, azt tanácsolnám Olga Bergholznak, mondjon le az „önkifejezés" szóról; ez értelmetlenül hangzik, és bizonyára éppen

ezért használta fel annak idején minden rendű és rangú dekadens.

Azt mondják, Olga Bergholz a polémia során nem jól idézte Belinszkijt. Hát aztán! Hozzáértő emberek válasszanak ki találóbb idézeteket O. Bergholz helyes gondolatainak tolmácsolására. Vajon az idézet a lényeg? *(Taps.)*

Nem lehet személytelenül beszélni a nagyszerű szovjet emberekről, szocialista életünkről és arról, ami gátolja előrehaladását. A szovjet író olyan ember, aki forró, szenvedélyes szeretetet táplál a szovjet emberek, egész életünk iránt. Katajev igen helyesen állapította meg az egyik gyűlésen, hogy a mi irodalmunk nem osztható „kolhoz-", „termelési" vagy „értelmiségről szóló" irodalomra. Ugyanakkor kijelentette, hogy a klasszikus irodalom azért nagyszerű, mert kora társadalmáról szól. A mi irodalmunknak is a szovjet társadalomról szóló irodalomnak kell lennie.

Ez nem jelenti azt, hogy az író nem ábrázolhatja az élet előtte jobban ismert oldalait, s nem mutathatja meg a számára ismertebb társadalmi rétegekhez tartozó és kedvesebb hivatású egyéneket. A tehetség igazi ereje és a valódi írásművészet azonban mindenekelőtt abban rejlik, hogy meg tudja szerettetni az újat életünk valamennyi területén, és ábrázolni tudja mindazt, amit az élet az író elébe vet.

Ez a szeretet minden ajtót feltár az író előtt, az élet minden konfliktusát leleplezi előtte, s örökre megszűnnek azok a skolasztikus viták, vajon milyen mérlegen kell mérni a művek hőseinek pozitív és negatív vonásait.

Okvetlenül beszélnünk kell az irodalom pozitív és negatív alakjairól, mert az életben sem személytelenek az új és a régi világ erői, élő emberekben öltenek testet, mi írók pedig nem pusztán leírjuk az embereket, hanem erkölcsi ítéletet mondunk róluk.

Ugyanakkor igaza van Ehrenburgnak, amikor ezt mondja: „Manapság sok ember tudatában, szívében harcol a hősiesség, az alkotó lendület, az emberszeretet az önzéssel, a közömbösséggel és a maradisággal. Éppen ott küzd az új a múlt árnyaival, a jó a rosszal."

Meg kell értenünk, hogy az emberek nem állnak egy helyben. Nőnek, társadalmunk neveli és átneveli őket.

Ha az író a kommunizmus tudatos harcosának szemével nézi és vizsgálja az életet, akkor e szemlélet közvetlenül az élet anyagán sugallja neki, hogy miként s milyen formákban nyilvánul meg az új és a régi az emberekben.

A harcos író szemszögéből ugyancsak szkolasztikusnak látszik az a vita is, vajon hány pozitív hősnek kell lennie a szovjet szatírában, és lehet-e olyan szatirikus művet írni, amelyben csupán negatív típusok szerepelnek.

A szatirikus műfajban, mint minden más műfajban, még egy hős szerepel — talán a legfontosabb — mégpedig maga a szerző. A szovjet szatíra, akárcsak nagy elődeinké, elsősorban humanisztikus. Az az író, aki szenvedélyesen szereti új életünket, és az élet igenlésének jegyében leleplez minden ellenséges és maradi jelenséget, ami útjába áll — az ilyen író mindig talál formát szeretetének és gyűlöletének kifejezésére, s nem szabad elfelejteni, hogy a szatíra különféle válfajaiban az ügy e része különbözőképpen oldódik meg.

A Párt Központi Bizottságának üdvözlő levele arra emlékeztet bennünket, hogy a szovjet irodalom és a szovjet írók az idegen befolyásokkal, a burzsoá ideológia megnyilvánulásaival és a kapitalista csökevényekkel vívott harcban fejlődtek eszmeileg és edződtek meg. Igen, mi harcban nőttünk és nevelkedtünk,

és helytelen volna szemet hunyni afölött, hogy ez a harc folytatódik, bár formái megváltoztak.

Irodalmunkban természetesen nem nagyon erősek a burzsoá nacionalisták, a kozmopoliták, a „művészet a művészetért" hívei, ideológiájuk azonban az imperializmus irántunk ellenséges ideológiáját tükrözi. Az agresszív és reakciós körök, amelyek készen állanak arra, hogy erőszakos módon megzavarják a szocializmus erőinek fejlődését és elfojtsák a népeknek a tőkés iga és a gyarmati elnyomás alóli felszabadulására irányuló törekvését, támogatni próbálják és minden eszközzel támogatják is a burzsoá ideológia bármilyen megnyilvánulását országunkban. Valamennyiünknek okvetlenül szem előtt kell tartanunk, hogy a nacionalizmus és a kozmopolitizmus jelenségeivel, a nyárspolgári szellemmel, az eszmeietlenséggel, a dekadenciával vívott harc, amelyet sok éven át folytattunk, igazságos harc volt, és ha nem viseljük teljes határozottsággal, akkor eszmei ellenfeleink nagy kárt okozhattak volna a szovjet irodalom fejlődésének.

Az irántunk ellenséges ideológia e képviselői nagy veszteséget szenvedtek, de naivság volna azt gondolni, mintha ez az ideológia megszűnt volna létezni. Nem, hiszen találkoztunk és a jövőben is találkozni fogunk ezen ellenséges ideológia megújulásával.

Megnyilvánulása legjellegzetesebb példájának tekinthetjük a *Novij mir* folyóirat szerkesztőségének hibáit, amelyek a néhány hónappal kongresszusunk előtt tartott vita tárgyául szolgáltak, és a szovjet irodalmi közvélemény elítélte őket. Szeretnék még egyszer visszatérni az úgynevezett „őszinteség az irodalomban" kérdéséhez, ahogyan a *Novij mir* hasábjain hirdette.

Az igazi irodalom feltétlenül őszinte és becsületes, és még iskolai dolgozatokban sem szükséges erről beszélni, mint ahogyan szükségtelen a víz nedvességét

bizonygatni. Orosz társadalmi életünk fejlődésében mégis akadtak időszakok, mikor ez a kérdés felmerült az irodalom előtt. Csernisevszkij köztudomásúan nagyszerű cikket írt *Az őszinteség a kritikában* címmel. Mindenki, aki figyelmesen elolvassa ezt az írást, nyomban észreveszi, hogy politikai jellegű, jóllehet tüzetesen tárgyalja a művészíség kérdéseit. E cikkében a forradalmi-demokrata Csernisevszkij a cári rendszer viszonyai között elnyomott nép képviselőjeként száll síkra, és leleplezi a hamis, népellenes eszméket, amelyek néha még igen ismert írók műveiben is kifejezésre jutnak, és visszautasítja azt a burzsoá-földesúri liberális kritikát, amely buzdítja, támogatja, szépítgeti ezeket a hamis, népellenes eszméket, és ezáltal becsapja a népet és a cári rendszernek hódol.

Így hát Csernisevszkijnél politikai szükséglet volt, hogy szót emeljen olyan kérdésekben, amelyek látszólag mindenki számára világosak.

Irodalmunkban akadnak néha kontárok és opportunisták is. De sokkal több a művészi tekintetben tapasztalatlan ember, aki nem tudja mindig megtalálni a kifejező eszközöket a maga nemcsak őszinte, hanem egész élete által sugallt és a nép iránti mélységes szeretettől áthatott gondolataihoz és érzéseihez. De őszinteség hiányáról beszélni a szovjet írókkal kapcsolatban, akik az egész néppel együtt küzdöttek a szocialista rendszer győzelméért országunkban, akik a néppel és a párttal együtt járták végig az új, igazságos társadalom építésének legnehezebb szakaszait, akik vérüket ontották a csatamezőkön a szocialista rendszert védelmezve ellenségeivel szemben, s akiknek szemében országunk minden alkotásában a saját apjuk, anyjuk, fivérük, nővérük, sőt gyermekeik munkája ölt testet — őszinteség hiányával vádolni bennünket, akik életünket szenteltük a kommunizmus ügyének, ilyesmire csak nyárspolgár képes. *(Taps.)*

Mint látjuk, a *Novij mir*ben megjelent cikk szerzőjét szintén politikai szükséglet indította ilyen értelmű állásfoglalásra: az a talán nem tudatos kívánság, hogy a szovjet irodalom szakítson az őt lelkesítő kommunista eszmékkel, és idegen ideológia közvetítője legyen.

A kongresszuson sok különféle kritikai felszólalás hangzott el az Írószövetség vezetőségével kapcsolatban. E kritikai megjegyzések javarészt jogosak voltak. Kötelességem azonban teljes meggyőződéssel kijelenteni, hogy az Írószövetség vezetősége nagy tettet hajtott végre a szovjet irodalom javára, amikor feltárta és megmagyarázta az irodalmi közvélemény számára a *Novij mir* folyóirat szerkesztőségének súlyos eszmei tévedéseit.

Egyes elvtársak — nincsenek túl sokan — elfelejtik, hogy az irodalomban folytatódik az eszmei harc, s vannak ellenünk dolgozó erők; viszont az irodalmunk gyorsabb és teljesebb fejlődését gátló okok vizsgálata során nem lehet megkerülni ezt a kérdést — a mi humanista ideológiánk harcát az embergyűlölő imperialista ideológia ellen, miközben e harc egész bolygónkon folyik, minden országban és világrészen, s amikor az országunkban velünk szemben tapasztalható ellenséges megnyilatkozások csupán e világtörténeti jelentőségű harc visszhangjai.

Minden becsületes, a szovjet rendszerhez hűséges szovjet író, aki bírálja a mi fogyatékosságainkat és hibáinkat, nézetem szerint köteles — nem csupán a közös ügyünk iránti szeretetből, hanem egyszerűen önbecsülésből — az írók és a nép színe előtt leszögezni a maga álláspontját a szovjet irodalom eszmei ellenfelei, s a vele szemben működő ellenséges erők irányában, kiváltképp amikor az illető szovjet író olyan magas szószékről hallatja szavát, mint az Országos Írókongresszus szónoki emelvénye.

Figyelmesen végighallgattam Ovecskin, Aliger, Bergholz, Kaverin kritikai felszólalásait, és bírálatukban sok helyes elemet találok, amiről még szólni fogok. De úgy vélem, ezeknek az íróknak a felszólalásai sokat nyertek volna azzal, ha ők maguk egyúttal gondoltak volna arra, amit én az imént mondtam.

Ugyanez vonatkozik Mihail Solohovra is, akinek felszólalását a gyorsírásos szöveg alapján tüzetesen átolvastam.

A kommunizmus ügyéért tudatosan és szenvedélyesen harcoló írónak mindig elsősorban azt az ellenfelet kell látnia, aki eszmei álláspontjának fő ellensége; elsősorban vele kell leszámolnia, s ez csak fokozza bírálatának erejét, mivel olyasmi ellen irányul, ami magunktól függ, amin mi javíthatunk. *(Taps.)* Ez annál jogosabb Mihail Solohovval kapcsolatban, mert ő országunk egyik legkiválóbb írója, akit határtalanul szeret a nép, akinek hatalmas tekintélye van — és ő maga igen sokat tehetne az egész irodalmunk fejlődésében mutatkozó fogyatékosságok kijavítása érdekében. *(Taps.)*

Az említett elvtársaknak, jeles szovjet íróknak, ezt szeretném mondani: „A kritikáért köszönet jár, a kongresszuson mondott beszédükön azonban mégis csak gondolkozzanak el egy kicsit — talán végül is egyetértenek velem abban, hogy ezeknek a beszédeknek lényeges hiányosságaik vannak".

A Párt Központi Bizottságának üdvözlete magasztos szavakkal vázolja a szovjet irodalom hivatását: „A szovjet irodalom, mint a leghaladóbb irodalom a világon, arra hivatott, hogy a dolgozók ügyét szolgálja, és a világ szépirodalmi alkotásának tetőpontján álljon". Ahhoz, hogy a világ szépirodalmi alkotásának tetőpontjára hágjunk, tanulni kell, sokat tanulni, mindenfélét tanulni. És szeretném újra meg újra hangoztatni, hogy a szovjet író legjobb iskolája a mi

klasszikus örökségünk: az orosz irodalom, testvérnépeink és az egész világ irodalma.

A nagy Lenin azt mondta, hogy kritikával kell elsajátítanunk és feldolgoznunk mindannak legjavát, amit az emberiség fejlődésének egész története alatt alkotott.

Szeretnék óvni mindenkit a klasszikus örökség felhasználásánál tapasztalható vulgarizálástól, amely bizonyos mértékben elterjedt. Minduntalan azzal az állítással lehet találkozni, hogy a szovjet irodalom állítólag csak a múlt realista művészetét örökli.

Egyes irodalmárok így vélekednek: volt a múltban egy realista népi irodalom, amelyet mi öröklünk, és volt egy realista-ellenes, népellenes művészet, ez pedig mintegy csak a kizsákmányoló osztályok sajátja. Hasonló szempont fejeződik ki például A. Szobolevnek *Az esztétika kérdései és a szovjet irodalom* című cikkében, amely a *Pravda* 1954. szeptember 16-i számában jelent meg. Ezt írja benne: „A reakciós osztályok mindenkor támogatják a realista-ellenes, népellenes művészetet. A munkásosztály, a történelmi harc porondjára lépve ... az igazán realista művészet mellett szállt síkra".

Fiatal koromban én is ehhez az állásponthoz tartottam magam, sőt annak idején cikket írtam *Félre Schillerrel!* címmel. *(Nevetés.)* És némi időbe telt, amíg rájöttem, hogy a szovjet irodalom örökségéhez tartozik kivétel nélkül mindaz az élenjáró és haladó alkotás, amit az emberiség múltbeli fejlődése során létrehozott. Ez az élenjáró és a haladó természetesen többnyire valóban a realista művészetben jut kifejezésre, de ostobaság volna kivetni Schillert klasszikus örökségünkből. Még inkább áll ez az olyan romantikus íróra, mint Victor Hugo. A könyvtári központban közölték velem, hogy országunkban Hugo művei összesen nyolc és fél millió példányban jelentek meg,

ami több mint két és fél millióval több Balzac műveinek példányszámánál, három millióval több Maupassant-énál, s több mint kétszerese Zola művei példányszámának.

Miért fontos hangsúlyozni most mindezt? Azért, mert a klasszikus irodalom gazdag formáinak kritikai szellemű elsajátítása elősegíti a szocialista realizmus formáinak gazdagodását, változatosabbá tételét. *(Taps.)*

Szamed Vurgunnak igaza volt abban a tekintetben, amikor megállapította, hogy a szovjet realizmus hivatása a világirodalom formáinak gazdagítása, nem pedig elszegényítése.

A nagy Lenin, amikor az irodalom pártosságának elvét hangoztatta, rámutatott: „Nem vitás, hogy itt feltétlenül nagyobb teret kell engedni az egyéni kezdeményezésnek, az egyéni hajlamoknak, teret kell engedni a gondolatnak és a fantáziának, a formának és a tartalomnak."*

A Központi Bizottságnak kongresszusunkhoz intézett üdvözlete szintén megállapítja: „A szocialista realizmus lehetőséget nyújt a nagyarányú alkotó kezdeményezés kibontakozására, s különféle formák és stílusok kiválasztására, az író egyéni hajlamainak és ízlésének megfelelően."

Ebből a szempontból szeretném támogatni a Szurkov és Szimonov előadói beszédében kifejezésre jutó gondolatot, amely szerint szocialista realizmusunkon belül valójában különböző irodalmi irányzatok vannak a forma és a stílus terén, s ezek tovább fejlődnek. Igen káros volna, ha a különféle irányzatokhoz tartozó írók, akiknek munkássága a szocialista realizmus közös platformján fog fejlődni, arra a következtetésre jutnának, hogy nekik szervezetileg tömörül-

* *Lenin* Művei. 10. köt. Szikra 1954. 33. old.

niük kell. Ez azért lenne káros, mert nem lehet határozott mezsgyét vonni az efféle áramlatok között, s mindennemű ezirányú kísérlet csupán kicsinyes klikkszellemet eredményezne.

Szem előtt kell tartani, hogy a forma és a stílus területén gyakran elmosódnak a határok. Vannak költők, akik munkásságuk során felhasználják a számukra kínálkozó formák egész tárházát. S olyankor, amikor ez nem utánzás, akkor a költői művészet jut kifejezésre benne. Költészetünk múltjából a legkitűnőbb példát a nagy Puskin nyújtotta erre. És valamennyien jól tudjuk, hogy a költői kifejezés formáinak milyen gazdag tárházával rendelkezett Vlagyimir Majakovszkij.

Úgy vélem, Szurkov előadói beszédének erénye, hogy megértést tanúsít a szovjet irodalomnak a szocialista realizmuson belül megnyilvánuló formai és stílusbeli változatossága iránt. Ebben a tekintetben még hasznos is, hogy Szurkov olyan sok, különböző nevet említett. Be kell vallanunk, hogy gyakran megfeledkeztünk a kérdésnek erről a részéről. A beszéd tárgyilagos volt, márpedig szovjet irodalmunknak jelenleg erre van legjobban szüksége.

Abból a bírálatból, amely a kongresszuson az Írószövetségnek és választott szerveinek munkáját érte, teljesen világosan kitűnik, mit várnak az írók szövetségüktől és új vezetőségüktől.

A Központi Bizottság üdvözlő levelében nagyra értékelte az Írószövetségre váró szerepet a szovjet irodalom előtt álló feladatok megoldásában. Az Írószövetség húsz esztendő alatt — hangzik az üdvözlő levél — a kollektív vezetés elvén alapuló, hatalmas társadalmi szervezetté változott, amely egybeforrasztja valamennyi párttag és pártonkívüli író alkotó erőit.

Az Írószövetség vezetősége beszámolt húsz évi munkájáról. Ezalatt sok személyi változás történt a veze-

tőség elnökségében, s a vezetőség titkárságában. E húsz esztendő alatt új írókat kooptáltak a vezetőségbe.

Az írók azt kívánják, hogy az Írószövetség ezentúl ne szegje meg a szovjet demokrácia elveit, hogy az alapszabály szerinti időszakokban hívják össze a kongresszust, és az Írószövetség vezetősége, elnöksége, titkársága szintén szabályosan működjék; s ne legyen többé kooptálás, hanem biztosítsák az Írószövetség minden szervének — a legfelsőtől a legalsóig — választás útján való betöltését.

Az Írószövetség munkájában mutatkozó számos fogyatékosság és hiba azzal magyarázható, hogy az elmúlt húsz év alatt korántsem tartották mindig tiszteletben a Szövetség kollektív vezetésének elvét. Voltak olyan időszakok, amikor túlságosan nagy hatalom összpontosult a Szövetség egyes vezető személyeinek kezében. Az írók azt akarják, hogy a Szövetségben biztosítsák a valóban kollektív vezetést, hogy viszonylag széleskörű elnökség létesüljön, amely teljhatalmúan intézi a Szövetség életének ügyeit a vezetőség teljes ülései között, a titkárság pedig szintén számadással tartozzék a vezetőségnek és az elnökségnek.

Viszont szembe kell szállni a titkárságra vonatkozó olyan elképzeléssel — Szemjon Kirszanov beszédéből ilyesmi csendült ki —, amely a titkárság ügykörét jóformán technikai feladatokra korlátozza. Nem: a titkárság teljhatalmú vezetőszerv lehet és ilyennek is kell lennie, de feltétlenül számadással tartozik a vezetőségnek és az elnökségnek...

Az írók azt akarják, hogy társadalmi-irodalmi szervezetükben becsülete legyen az alulról jövő kritikának és önkritikának. Az írók azt akarják, hogy az eszmei-irodalmi kérdések tisztázásának legfőbb formája a szabad, alkotószellemű vita legyen. Viszont nem lehet egyetérteni a széleskörű irodalmi vita olyan

elképzelésével, amelyet Margarita Aliger hangoztatott a kongresszuson. Ő ugyanis azt mondta, hogy „a vita, ha hihetünk az értelmező szótárnak, valamilyen kétes kérdés megtárgyalása a különböző álláspontok tisztázása végett, és nem jelent hivatalos összegezést, szerkesztőségi zárócikket, mely szívesen minősíti hibáknak e különféle álláspontokat." Ezzel lehetetlen egyetérteni, mivel nincs értelme az olyan vitának, amely csak a különböző álláspontokat tisztázza. A különböző álláspontok nem lehetnek mind helyesek.

Hiszen mi a marxi—lenini társadalomtudományra támaszkodunk, amely szerint van objektív igazság és az megismerhető. Éppen azért szükséges a széleskörű, szabad, alkotószellemű vita, hogy a különféle álláspontok összeütközéséből megleljük az objektív igazságot, lehetőleg valamennyi író közkincsévé tegyük, és az ilymódon felfedezett igazságra támaszkodva haladjunk előre, az új eredmények felé.

Szeretnék néhány szót ejteni a mi nagy szovjet sajtónk szerepéről és helyéről az irodalmi jelenségek értékelésében.

Szükséges-e beszélni arról, milyen hatalmas segítséget nyújtott és nyújt a szovjet irodalom fejlődéséhez sajtónk, amikor helyesen értékeli a szovjet irodalom jelenségeit, támogatja az írókat hibáik felismerésében, megjelöli az irodalmi fejlődés útjait. Annál tűrhetetlenebb a megfellebbezhetetlen vélemény és ítélet irodalmi kérdésekben, ami olykor előfordul sajtónk hasábjain. *(Taps.)*

A sajtó természetesen nem töltené be a maga szerepét, ha nem segítene a szovjet íróknak és az egész szovjet közvéleménynek idejében feltárni az idegen és ellenséges jelenségeket, s kijavítani különféle súlyos hibákat. De hiszen az esetek túlnyomó többségében a szovjet sajtónak a szovjet irodalom jelenségeivel van dolga, szovjet írók alkotásaival, akiknek utá-

nozhatatlan, egyéni alkotó jellegük, és sajátos tulajdonságaik vannak. Az esetek többségében hasznosabb, ha a sajtó előzetesen tájékozódik a közvéleményről, az íróknak és az olvasóknak a műről alkotott véleményéről. Bármilyen kiváló is a szerkesztőség, nem kell magának követelnie azt a jogot, hogy döntsön a mű sorsáról.

Tekintetbe kell venni a tömegeknek, a szovjet közvéleménynek sajtónk iránt táplált óriási bizalmát.

Köztudomású például, hogy Grosszman *Igaz ügyért* című regénye valóban súlyos hibáinak bírálata során mindenekelőtt sajtónk esett túlzásokba. Ez olyan légkört teremtett a szovjet közvélemény egy részében és az Írószövetségben e regény körül, hogy mi, akik átsiklottunk Grosszman hibái fölött, kénytelenek voltunk nagyobb bűnt vállalni magunkra, mint amilyenek az író valóságos hibái és a mi hibáink. Magától értetődik, ez semmiképp sem menthet fel bennünket, s mindmáig sajnálom, hogy gyengeséget tanúsítottam, amikor a regényről szóló cikkemben csak azt támogattam, amit a kritika jogosan állapított meg erről a regényről, hanem ezenkívül ideológiailag károsnak neveztem a regényt. *(Taps.)* Bizonyos mértékben jóvátettem e tévedésemet azzal, hogy a Katonai Könyvkiadóval együtt segítséget nyújtottam Grosszmannak a regény átdolgozásához egészen a regény megjelenéséig, amikor is a hibák nagyjából és lényegében eltűntek. *(Taps.)*

Az írók azt kívánják, hogy az Írószövetség és új vezetősége gyógyítsa ki egyes tollforgató társainkat a klikkszellem „gyermekbetegségéből". Meg kell mondani, hogy mi, akik sokáig az Írószövetség ügyeinek intézői közé tartoztunk, többé-kevésbé magunk is hibásak vagyunk abban, hogy a klikkszellem e „gyermekbetegségét" az utóbbi években nem szorítottuk vissza kellőképpen.

Az írók eszmei-művészi nevelésének munkájában mutatkozó gyengeségek, az alkotószellemű légkör hiányosságai az Írószövetség kebelén belül, elősegíti ennek az elvtelen klikkszellemnek a kifejlődését. Viszont említést érdemel, hogy az Írószövetség tagjainak többsége, különösképp irodalmunk vezető káderei, kivált az idősebb nemzedékhez tartozó írók és fiatal íróink legifjabb rétegei nem szenvednek ebben a betegségben.

A klikkrendszer azért káros, mert egyéni és klikkérdekeket kever az irodalmi jelenségek értékelésébe, gátolja e jelenségek tárgyilagos bírálatát, szétrombolja a természetes, elvtársi kötelékeket az írók között, akik — bármennyire különböző legyen is írói alkatuk — közös eszmei álláspontot vannak. Főként pedig azért káros, mert a klikkszellembe süllyedt írók rendszerint hajlamosak politikai címkéket aggatni úgynevezett „ellenfeleikre". *(Taps.)*

Itt, ezen a kongresszuson nem kevés — és gyakran jogos — bírálat érte az Írószövetség munkáját. Az íróknak azonban tudniuk kell, hogy a művek értékelésében mutatkozó számos tévedésben és torzításban a klikkszellem is ludas.

Újságjaink és folyóirataink szerkesztőségi dolgozóinak szem előtt kell tartaniuk, hogy egyelőre akadnak körükben olyan írók, akik a klikkszellem e „gyermekbetegségében" szenvednek; figyelembe kellene venniük továbbá, hogy a szovjet irodalom e nem túlságosan számos képviselőjének kritikai megnyilatkozásai a sajtó hasábjain elfogultak lehetnek és alapos ellenőrzésre szorulnak.

Másfelől jól tudjuk, hogy az e betegségben szenvedők javarésze valójában becsületes szovjet író, olykor egyáltalán nem rossz, sőt jó író, és teljes őszinteséggel figyelmeztetnünk kell őket, hogy mielőbb okvetlenül szabaduljanak meg „gyermekbetegségüktől", mivel ez

csak irodalmunk ellenségének van hasznára. Mint a kommunizmus ügyéért tudatosan harcoló szovjet íróknak az a kötelességük, hogy jó alaposan fontolóra vegyék ezt, és tisztességes, elvi következtetéseket vonjanak le belőle.

Kedves elvtársaim és barátaim! Az a szerencse jutott osztályrészünkül, hogy olyan országban alkothatunk, ahol a társadalmi és a nemzetiségi elnyomás örökre megszűnt. Mi értelmes emberi kapcsolatokon alapuló, új világot teremtünk. A nagy szovjet nép szeretete övez bennünket. Műveink hőse az ember lett, akinek minden energiája a szülőhaza átalakítására és megszépítésére irányul, az egész emberiség boldogulására. Még sohasem csengtek ilyen erővel a mi Gorkijunk szavai: „Ember — ez büszkén hangzik".

Mi átvettük a múlt nemzedékek kezéből a humanizmus stafétabotját, s a történelem azt a szent kötelességet rótta ránk, hogy elvigyük a ragyogó kommunista jövőbe. Az idő az ember kommunista nevelésének és átnevelésének világtörténelmi feladatait tűzte elénk. Mi lehet e kötelességnél megtisztelőbb?

A Szovjet Írók II. Országos Kongresszusa hadd éljen úgy tudatunkban, mint fejlődésünk útjának nagy, történelmi jelentőségű állomása. Mindent elkövetünk. hogy megvédelmezzük a humanizmus, a béke és a népek közti barátság eszméit.

1954

AZ ÍRÓ MŰHELYE

Irodalmi tapasztalataim kezdő írók számára

Elvtársak! A Szakszervezeti Kiadó felkért, hogy osszam meg irodalmi tapasztalataimat önökkel, fejlődő munkásírókkal. Figyelmeztetnem kell önöket, hogy nincsenek gazdag tapasztalataim a szépirodalmi munkáról. 1921-ben kezdtem írni, és 1923 óta jelennek meg nyomtatásban írásaim. Első művem, amely napvilágot látott *(Áradás,* 1922—23), igen tökéletlen volt, és írói tapasztalatom e mű alkotásáról jobbára kedvezőtlen. Ha elmondanám, hogyan dolgoztam rajta, akkor azt mondanám el, miként nem szabad szépirodalmi művet írni.

Az *Ár ellen* című elbeszélésem, a *Tizenkilencen* és *Az utolsó udege* című regényem — az utóbbi befejezetlen — valamivel jobban sikerült, de természetesen igen messze van a tökélytől.

Úgy vélem, valamennyien tudják, hogy mindennemű szépirodalmi munka a valóságon, az író élettapasztalatán alapszik. Az író élettapasztalata nem csupán az, amit maga látott, ami „átment a kezén", a saját életén — tartalmába beletartozik az is, amit könyvekből és mások elbeszéléséből merített arról, amit azok láttak és átéltek. Legnagyobb jelentőségű a szépirodalmi munkában az, amit az író maga élt át, maga látott vagy amivel közeli ismeretségbe került.

Természetszerűen felmerül a kérdés: miként jön létre a történelmi mű, ahol olyasmiről esik szó, amit az író nem látott — emberek életéről, olyan eseményekről, tényekről, amelyek mind sok évvel vagy év-

századokkal ezelőtt történtek? A történelmi témán, a történelmi múlton dolgozó író elsősorban levéltári anyagok, levelek alapján tanulmányozza a kort és hőseinek életét; másodsorban a korabeli emberek életének megfigyelése segíti hősei tettei és cselekedetei indokainak megértésében; így kikerekedik a levelekből, irattárakból, könyvekből merített múltbeli anyag, s akkor a művész képzeletében megelevenednek a múlt alakjai; a későbbi társadalmi formákban élő emberek között találunk olyanokat is, akik segítenek a megelőző korszakok jellemeinek megértésében.

Egy másik kérdés is felvetődik természetesen: dehát miként írják a művészek az utópista, fantasztikus műveket, amelyek arról szólnak, ami még nem volt, ahogyan a jövőt képzelik el, ami lesz vagy nem lesz? Teljesen nyilvánvaló, hogy a művész ebben az esetben is az élő valóság megfigyelése alapján, a jövő jelenleg már meglevő elemeinek tanulmányozása révén, a valóság módosítása, fokozása, fejlesztése (olykor eltorzítása!) útján alkotja meg művét.

Én azokhoz az írókhoz tartozom, akik alkotó munkájukban főként a valóság eleven tapasztalatára, saját tapasztalatukra támaszkodnak.

Úgy gondolom, bármely művészi munka folyamata feltételesen három szakaszra osztható: 1. az anyaggyűjtés szakaszára, 2. a mű átgondolásának, vagy „érlelésének" szakaszára, és 3. a megírás szakaszára.

Az első szakasz az „eredeti művészi felhalmozás" időszakának nevezhető. Ezt az jellemzi, hogy az író részben tudatosan, részben pedig ösztönösen gyűjti a valóság anyagát, és gyakran maga sem tudja, mi lesz belőle: a mű alapgondolata, témája, tárgya kezdetben még ő előtte is homályos.

Én a polgárháború anyaga alapján írtam műveimet *(Tizenkilencen, Az utolsó udege)*, magam is kijártam a polgárháború, kiváltképp a partizánharc

iskoláját. Akkoriban nem gondoltam, hogy író leszek, az események, az élmények benyomásai azonban larakódtak tudatom mélyén. Nyilván egy és más különösképpen meglepett abban a harcban, amelyben résztvettem, e küzdelem bizonyos elemei különös figyelmet keltettek bennem, sokmindent pedig öntudatlanul elvetettem és elfelejtettem. Ha akkor arra gondoltam volna, hogy író leszek — nyilván sokmindent feljegyeztem volna azon melegében. De ebben az esetben sem tudhattam volna előre, miként használom majd fel jegyzeteimet.

Nyilvánvalóan az „eredeti művészi felhalmozás", a valóság alakjainak kezdeti gyűjtése szakaszában is lerakódnak a művészben a valóságról szerzett azon benyomásai, amelyek különösen lenyűgözik tudatát, lelki alkatát, mint egy bizonyos társadalmi réteg, osztály képviselőjéét; más szóval, a művész még az alkotó munka legelső szakaszában sem szerepel a társadalmi viszonyoktól „független" egyéniségként. Maga a művész egy meghatározott réteg, osztály képviselője, saját világszemlélete van (gyakran nem teljesen kiforrott), s nem minden lepi meg egyformán a valóságban, nem minden érdekli és izgatja úgyanyira. Vitathatatlan, hogy az egyéni tulajdonságok — a tehetség ereje, a fejlettség mértéke, az észjárás, a kedély, az akaraterő és az író más egyéni jellemvonásainak nagy szerepük van az anyag kiválasztásában.

A művészi munka első szakaszában, amelyről a legnehezebb beszélni, zűrzavarosan, kusza állapotban suhannak át az alakok a művész tudatában; még nincsenek benne teljes, befejezett művészi alakok, csupán a valóság nyers anyaga: csak a legmegkapóbb személyek, jellemek, események, egyes helyzetek, természeti képek stb. benyomásai élnek benne. Munkájának e szakaszában a művész még maga sem tudja határozottan, mi lesz megfigyeléseinek és élet-tanul-

mányozásának eredménye. Hogy ebben a kohóban miként alakul, szűrődik le az anyag, s rajzolódnak ki a téma, a tárgy első körvonalai — ezt igen nehéz elmondani. Nem vagyok képes rá. Csak azt mondhatom, hogy egy bizonyos pillanatban az egész összegyűjtött anyag valami szerves vegyületet alkot azokkal a fő gondolatokkal, eszmékkel, amelyeket a művész előzőleg érlelt tudatában, mint minden gondolkodó, élő, harcoló, szerető, örvendő és szenvedő ember. Csupán egy bizonyos idő elteltével kezdenek a valóság elszigetelt képei valamilyen egésszé összeállni, ami még távolról sem teljes; kezdenek kialakulni a művész tudatában művének fő állomásai — ekkor következik el az a szakasz, amikor fel lehet jegyezni néhány részt, fejezetet, tervvázlatot stb. Ebben az időben igen élénk, tudatos munkához fog az író: kiválogatja a legbecsesebb anyagot a tudatában levő benyomások és képek hatalmas tömegéből, kiszemel minden szükségeset, elveti a feleslegeset, sűríti a tényeket és benyomásokat avégből, hogy a lehető legteljesebben és legvilágosabban fejezze ki, tolmácsolja a mű *alapeszméjét*, mely mindjobban kikristályosodik tudatában. Így zajlik le a mű megalkotásának második szakasza.

A *Tizenkilencen* témáját már jóval a megírás előtt kigondoltam. E téma fő körvonalai már 1921—1922-ben kirajzolódtak bennem, de csak 1925-ben fogtam hozzá a megíráshoz. A *Tizenkilencen* és *Az utolsó udege* témái abban az időszakban (1921—1922) még igen erősen összefonódtak elképzelésemben; nem gondoltam akkor arra, hogy két mű lesz belőle, hanem egy regényt szándékoztam írni. Az anyag válogatása során jöttem rá, hogy ez két mű, és tudatosan kezdtem dolgozni mindkét irányban, igyekezve kialakítani mindegyik alapgondolatát, eszmei mondanivalóját, s eszközöket találni művészi kifejezésükhöz.

A. FAGYEJEV (1951)

A *Tizenkilencen* és *Az utolsó udege* című regényeimmel kapcsolatban akkor éltem át az alkotómunka második szakaszát, amikor maguk a témák, sőt a cselekmény egyes szálai is már konkrétan kibontakoztak képzeletemben. Tudatosan fontolgatni kezdtem, milyen művészi eszközökkel fejezzem ki mindezt. Ebben a szakaszban sokat gondolkozik az ember a tárgyon, vagyis azon, hogy milyen módon, milyen események révén, az események milyen váltakozása útján lehet tolmácsolni azokat a gondolatokat, kifejezni azokat az eszméket, amelyek a mű alapját képezik.

Amikor az író a munka harmadik szakaszába lép és írni kezd, akkor természetesen sokminden elesik abból, amit korábban kigondolt, sokminden pedig sokkal erősebben és világosabban tisztázódik; eredeti tervei többé-kevésbé módosulnak, a kigondolt mű fő vonalai azonban majdnem mindig megmaradnak. Innen ered az írói körökben ismert szakkifejezés: „a mű érlelése". Írótársaink azt tartják, hogy akkor kezd hozzáfogni az íráshoz, amikor a mű alapeszméje tökéletesen világos, amikor fő témája és tárgya már többé-kevésbé tisztázódott. Amikor a mű megérlelődött és kiforrott, akkor már nem fordulnak elő nagy változások írás közben. Az éretlen mű elkerülhetetlenül laza lesz, eszméje gyakran érthetetlen marad az olvasó előtt, mivel maga a szerző számára sem volt nyilván eléggé világos és érthető.

Éppen emiatt lett az én első művem is tökéletlen, rossz, s a rajta végzett munkám tapasztalata negatív tapasztalat: hogyan nem szabad könyvet írni.

Első regényemnél, az *Áradásnál*, amelynek a Dél-Usszuri határvidéken 1917-ben, a februári fordulat után és az Alkotmányozó Nemzetgyűlés előtt lezajlott forradalmi mozgalomról kellett képet festenie, az alaptéma nem volt világos számomra. Akkor még nem

értettem, hogy a műnek átgondolt témán kell alapulnia. Úgy véltem, a művész feladata az, hogy megkomponálja, összerakja a valóság egy bizonyos anyagát. Ennek az lett az eredménye, hogy a könyvben mindenről esett néhány szó. A regény anyaga igen nyers és feldolgozatlan maradt. Egyszerűen összeszedtem minden benyomásomat, gondolatomat és kiteregettem; a homályos alapeszme néhol előtűnik, de sok fölösleges, nem tudatos és felszínes elem akad benne.

Ez csak az egyik baj, a regénynek egyéb fogyatékosságai is vannak: a szovjet írók az idő tájt megjelent műveit olvasva, még nem tudtam megkülönböztetni köztük a jót a rossztól. Sok mindennek hitelt adtam, és úgy esett, hogy a tanulás céljából választott példaképek között rosszak is akadtak.

Az irodalmi fejlődésnek abban az időszakában (1922—1923) divatos volt az úgynevezett „szaggatott próza". Sok írogató ember így vélekedett: „Művem dinamikus lesz, ha rövid, három-négy szavas mondatokat írok". A dinamizmus ilyen formalista értelmezése azonban mesterséges nyelvet teremtett, és az olvasók botladoztak a pontok között; szabadon folyó beszéd nem keletkezik ilyen természetellenesen felépített stílusból.

Irodalmi munkásságomnak abban a szakában többékevésbé kötelezőnek tartottam, hogy én is „szaggatott prózában" írjak. Akkoriban — akárcsak még manapság is — sok hanyag, csiszolatlan mű jelent meg, s amikor összehasonlítottam a magam írásaival, úgy láttam, én sem írok rosszabbul — és beértem ezzel. Akkor még nem alakítottam ki magamban azt a törekvést, hogy jobban dolgozzam. Az *Áradás* komolytalan és hanyag munka. Vannak benne sikerült oldalak — természetleírás, egyes személyek, események ábrázolása —, egészében azonban laza szerkesztésű, homályos alapgondolatú, suta nyelven írott mű.

Abban az időben némi befolyása volt az irodalomban az „imaginista" iskolának. Az imaginisták a művészi alkotómunka legfontosabb feladatának azt tekintették, hogy rendkívüli hasonlatokat eszeljenek ki, szokatlan jelzőket, metafórákat használjanak. Befolyásuk alatt én is iparkodtam valami „természetfölöttit" kiagyalni. Első regényemben ezért is keletkezett sok hamis, mesterkélt, erőltetett alak.

Ezek a hibák többé-kevésbé jellemzők második elbeszélésemre is — *Ár ellen** —, de már kisebb mértékben. A tárgy befejezetlensége és a nyelv súlyos fogyatékosságai ellenére, a mű alapeszméje világos, az elbeszélés művészi meggyőző ereje nagyobb.

Viszont ennek az elbeszélésnek a hiányosságai szintén hamarosan elhomályosították előttem az erényeit. Munkásságomban meglehetősen hosszú — mintegy két éves — fennakadás időszaka következett. Belefogtam *Az utolsó udege* című regényem írásába, megírtam a *Tizenkilencen* egyes fejezeteit, nekivágtam egy regénynek, amely nem jelent meg. Mindabból, amit akkor írtam, semmivel sem voltam elégedett. A töprengés és a munka eredményeként felkeltette érdeklődésemet a *Tizenkilencen* témája, és 1925-ben már rendszeresen dolgoztam rajta.

Melyek a *Tizenkilencen* alapgondolatai? A következőképpen határoztam meg. Első és legfőbb gondolat: a polgárháborúban az emberanyag kiválasztódása folyik, minden ellenséges elemet elsöpör a forradalom, mindenki, aki nem képes igazi forradalmi harcra, aki véletlenül került a forradalom táborába, kirostálódik, aki pedig a forradalom igazi gyökereiből, a nép milliós tömegeiből emelkedett fel, megedződik, növekszik, fejlődik e küzdelemben. Az emberek

* Jelenleg ennek az elbeszélésemnek a címe: *Az amgunyi ezred születése. (A. F.)*

hatalmas átformálódása megy végbe. Ez az átformálódás azért sikeres, mert a forradalmat a munkásosztály élenjáró képviselői — a kommunisták vezetik, akik világosan látják a mozgalom célját s magukkal vonják az elmaradottabbakat, és segítségükre vannak átnevelésükben.

Ekként határozhatom meg regényem fő témáját.

Ebben a regényben azonban néhány más, mellék-téma is volt. Az egyik mellék-téma a következő: felfigyeltem rá, hogy a partizán-mozgalomról szóló regények teljesen ösztönösnek ábrázolják a mozgalmat, önálló parasztmozgalomnak mutatják be, amelyre igen gyenge hatással volt a város és a munkásság. A partizánharcban szerzett saját tapasztalataim alapján azonban láttam, hogy az ösztönösség erős elemei mellett a partizánmozgalomban döntő, szervező szerepet játszottak a bolsevik munkások. Ezt a gondolatot kívántam hangsúlyozni *Tizenkilencen* című regényemben, hogy megcáfoljam azt, amit mások írtak a partizán-mozgalomról.

Egyúttal ki akartam fejteni a regényben azt a gondolatomat, hogy nincs elvont, „általános emberi", örök erkölcs. Lenin minden öntudatos munkástól, minden kommunistától és komszomolistától azt az erkölcsi felfogást követelte meg, amely szerint valamennyi tett és cselekedet a forradalom érdekeit szolgálja, a munkásosztály érdekeiből fakad. Erkölcstelen mindaz, ami sérti a forradalom érdekeit, a munkásosztály érdekeit.

Így született a *Tizenkilencen* két alakja: Morozka és Mecsik. Morozkának keserves múltja van, kijárta a forradalom előtti élet legmostohább iskoláját. Képes lopni, durván káromkodni, nővel gorombáskodni, sokmindent nem ért meg az életben, nem átall hazudni, részegeskedni. Mindezek a jellemvonásai kétségtelenül óriási fogyatékosságok. A harc nehéz, döntő pillana-

taiban azonban úgy cselekedett, ahogyan a forradalomért cselekedni kell, leküzdötte gyengeségeit. A forradalmi harcban való részvétele során formálódott jelleme, megszabadult az átkos múlt örökségétől és szert tett a forradalmi harcos új tulajdonságaira. Nem járhatta végig a formálódás útját, mert korán elesett.

Mecsik, a regény másik „hőse", roppant „erkölcsös" a tízparancsolat szempontjából: „nem hazudik", „nem paráználkodik", „nem lop", „nem káromkodik" — e tulajdonságai azonban külsőlegesek, belső önzését, a munkásosztály ügye iránti odaadás hiányát, rendkívül kicsinyes individualizmusát leplezik. A forradalmi próba során kiderült, hogy Morozka sokkal nemesebb embertípus, mint Mecsik, mert törekvései nemesebbek — s ezek határozzák meg magasabbrendű egyéniségének fejlődését.

Körülbelül ezek azok az alapgondolatok, amelyeket a *Tizenkilencen*ben tolmácsolni akartam. Milyen életanyagra támaszkodhattam, hogy kifejtsem ezeket a gondolatokat és eszméket? Főként személyes megfigyeléseim voltak segítségemre, amelyeket a bolsevikokkal, a munkásokkal, az értelmiségiekkel kapcsolatban tettem, nemcsak a polgárháború időszakában, hanem utána is.

A *Tizenkilencen* című regényemben tehát arra törekedtem, hogy többé-kevésbé általános érvényű emberi alakokat ábrázoljak, olyan figurákat alkossak, hogy mindegyikükben ne csak a polgárháború időszakának egyik-másik élő szereplőjét idézzem fel, hanem sűrített társadalomlélektani típust nyújtsak.

Részben sikerült; s mivel bizonyos mértékben sikerült, ez a mű általánosabb jelentőségű, mint a polgárháború egyik epizódjáról szóló, egyszerű elbeszélés. A *Tizenkilencen* hősei más körülmények között is elképzelhetők: például a „békés" építőmunka közben.

A *Tizenkilencen* tárgyát tekintve igen egyszerű. A regény alapgondolatait egy osztag sorsának története tolmácsolja; ez arról szól, miként veszik űzőbe a fehérek, de a csapat ellenáll, s noha pusztítják, szorongatják, végül is áttör a fehérek gyűrűjén, sok harcosát elveszíti, de készen áll az új küzdelmekre. A regény eseményei, hőseinek cselekményei rövid időtartam alatt bontakoznak ki. A *Tizenkilencen* szabályos egymásutánban számol be a kis osztag valamennyi összecsapásáról, üldöztetésének kezdetétől egészen addig, amíg utoljára áttör a fehérek gyűrűjén. E rövid időszak alatt megmutatkoznak és formálódnak a különféle emberek legfőbb tulajdonságai. A Levinszon-, Baklanov-féle emberek állhatatossága következtében az osztag szétzúzása után is a forradalom erejének tudata és érzése él tovább az olvasóban.

Két esztendeig írtam ezt a regényt. Milyen fő elveket követtem munkám során? Elsősorban arra törekedtem, hogy — első írásom, az *Áradás* cikornyás nyelvétől eltérően — minél egyszerűbben írjak, gondolataimat a lehető legvilágosabban fejezzem ki. Egész munkámat annak a feladatnak rendeltem alá, hogy olyan művet alkossak, amely világosan, meggyőzően s minél pontosabban tolmácsolja mindazt, amit látok, amit elképzelek. Korábbi munkamódszereim különösképpen az első fejezetekben éreztették hatásukat: akkor még nem tanultam meg, hogy lenézzem a szavak külső csillogását. Ha valaki pontosan ki akarja fejezni mindazt, amit elképzel, ami tudatában, agyában él, akkor sokat kell dolgoznia a szó kimunkálásán: az orosz nyelv igen gazdag, és sok szó akad egyik-másik fogalom kifejezésére. Azokat a szavakat kell használni, amelyek a legpontosabban és legárnyaltabban fejezik ki a művészt izgató gondolatokat. Ez nem egyszerű, s nagy, állhatatos munkát követel. Sokat dolgoztam regényemen, többször át-

írtam egyes fejezeteit. Vannak olyan fejezetek, amelyeket több mint hússzor írtam újra (például az „Utak, ösvények" és „A különc" című fejezetet). Nincs is olyan fejezet a regényben, amelyet legalább négyszer-ötször ne írtam volna át.

A kritikusok, mint önök is tudják, megállapították, hogy a *Tizenkilencen* magán viseli Lev Tolsztojnak, a legnagyobb orosz írónak a hatását. Ez részben igaz, részben pedig nem. Nem igaz abban az értelemben, hogy e műben nyoma sincs a tolsztoji világszemléletnek. Tolsztoj azonban mindig lenyűgözött művészi alakjainak elevenségével és hitelességével, ábrázolásának kézzelfoghatóságával és tapinthatóságával és rendkívüli egyszerűségével. Miközben a *Tizenkilencet* írtam, a mondatok ritmusában, szerkezetében néhol önkéntelenül átvettem Tolsztoj nyelvének egyes jellegzetes vonásait.

E körülmény nem izgat különösképpen: minden kezdő művész mindig a múlt tapasztalataira támaszkodik.

Természetesen, ha a művész annyira idegen befolyás alatt áll, hogy kritikátlanul átveszi egy másik író eszméit és formaművészetét is, akkor epigonnak nevezzük, vagyis olyan embernek, aki teljes egészében tanítómesterét utánozza, nem alkot semmi újat. Ha viszont a művésznek sikerül a valóság új anyagát feltárni, valamilyen új eszméket kifejtenie, ez esetben a tapasztaltabb mester befolyása a tanulás időszakában nem fosztja meg az önállóságtól, hanem ez utóbbi mindinkább kialakul a művész fejlődése során. Vitathatatlan mindegyikünk számára, akik a klasszikus íróktól tanuljuk az írás művészetét, hogy örökségük eszmei tartalmát és művészi ábrázolásmódjuk formális módszereit egyaránt kritikai szemmel kell vizsgálni.

A *Tizenkilencen* írása közben első ízben tapasz-

taltam azt, hogy korábbi terveim közül sokminden nem fér bele a műbe, tapasztaltam azt, hogy a munka során új mozzanatok merülnek fel, amelyekre addig nem gondoltam. Eredeti elgondolásom szerint például Mecsik öngyilkos lett volna; mikor azonban nekiláttam alakja megmunkálásának, mindinkább ráeszméltem, hogy nem lehet és nem szabad öngyilkosnak lennie.

A hősök magatartásának, lelkivilágának, külsejének, viselkedésmódjának stb. első felvázolása után a regény bonyolódása során egyik-másik hős mintegy maga módosítja az eredeti elgondolást — az alak fejlődése közben mintegy jelentkezik a saját logikája. Idézek egy példát. Mecsik az erdei ispotályban fekszik — ez az egyik helyzet; meggyógyulva, a csapathoz kerül — ez másik helyzet. Igyekszem elképzelni, miként viselkedik az új helyzetben, és kitűnik, hogy a mű hőse — ha az író helyesen értelmezi — bizonyos mértékben már vezeti az írót.

Mecsik az egész regényen át, a maga fejlődése során úgy viselkedett, hogy világossá vált előttem: ő nem képes végezni magával. Az öngyilkosság a kispolgári „hősiesség" vagy „mártíromság" holmi dicsfényével övezné, amely nem illik jelleméhez, mert valójában apró, gyáva ember, és szenvedései is igen felszínesek, apró-cseprők, jelentéktelenek.

Metyelica alakját az egyik szakaszparancsnok tizedrendű figurájának terveztem a regényben; munka közben azonban, amikor rátértem a harmadik rész írására, úgy éreztem, hogy ezzel a figurával sokkal többet kell foglalkozni, és ráeszméltem, hogy Metyelica alakja Levinszon jellemzése szempontjából fontos. Alakjában azokat a jellemvonásokat tartottam szükségesnek megjeleníteni, amelyek Levinszonból hiányoznak. Ha Levinszonban a meglevő tulajdonságain felül még Metyelica jellemvonásai is meglet-

tek volna, akkor eszményi ember lehetett volna. Ezért az eszményi jellem ábrázolásának teljességéhez szükség volna olyan alakra, amely megtestesíti Levinszon hiányzó vonásait és mintegy kiegészíti őket. Ez arra késztetett, hogy sokkal teljesebben dolgozzam ki a szakaszparancsnok alakját. Nehézséget okozott, hogy a regény korábban átgondolt tervezetében erről nem volt szó. Ezért megakadtam a munka során, a második és harmadik rész írása között. Nem tudtam tovább dolgozni. Amikor az előzőleg elgondolt terv szerint írtam, rosszul sikerült. Nehézségeim okát nem ismertem fel mindjárt.

Csupán hosszú töprengés után jöttem rá, hogy teljesebben ki kell fejlesztenem Metyelica alakját. Ha ezt korábban átgondoltam volna, akkor már a regény első részeiben többet foglalkozom Metyelica alakjával. Ahhoz már késő volt, hogy mindent elölről átalakítsak; ezért a harmadik rész elején élesen kiválik Metyelica epizódja, s kissé megbontja a mű szerkezeti harmóniáját.

Ilyen munka eredményeként jött létre a *Tizenkilencen* című regény, minden erényével és fogyatékosságával.

Az utolsó udege című regényem, mint már kezdetben említettem, eredetileg a *Tizenkilencen* témáját is magába foglalta volna. Később azonban ráeszméltem, hogy *Az utolsó udegé*nek más kérdésekkel és más problémákkal kell foglalkoznia. Nem elég azt mondani, hogy ebben a regényben átfogóbb képet akartam festeni a polgárháborúról és korának embereiről — ez magától értetődik. *Az utolsó udegé*ben még a következő gondolatot kívántam kifejezni: ellentétben azzal, amit a polgári és a földesúri világ írói sok-sok éven át írtak — mármint azok, akik érezték a kizsákmányoló társadalom ellentmondásait —, a kivezető út ezekből az ellentmondásokból

nem az, hogy meghátráljunk, visszatérjünk az előző szakaszba, hanem, hogy magasabb fejlődési fokra hágjunk, felépítsük a szocialista társadalmat.

Vegyük például Tolsztojt. Ő érezte a kizsákmányoló társadalom ellentmondásait, a belőlük kivezető utat azonban a patriarkális, paraszti életformához való visszatérésben látta.

A múlthoz való visszatérésről ábrándozott számos polgári művész Nyugat-Európában.

Ők abban látták a kivezető utat a kapitalista társadalom ellentmondásaiból, hogy az őstársadalomba süllyednek vissza. Jean-Jacques Rousseau nyíltan kijelentette, hogy vissza kell térni az őstársadalomhoz, mint az ember természetes állapotához, mivel a műveltség megrontja, eltorzítja az ember természetes, veleszületett szépségét. Mi, marxista kommunisták, tudjuk, hogy lehetetlen visszafordítani a társadalmi fejlődés folyamatát. A kapitalista társadalom ellentmondásaiból csak úgy lehet kijutni, ha forradalmi úton megdöntjük a kapitalizmust, létrehozzuk a proletárdiktatúrát, hogy reá támaszkodva, az egész társadalmat elvezessük a szocializmushoz. Ezt a roppant nagy eszmét szerettem volna kifejezni *Az utolsó udege* című regényemben.

Erre az eszmére az az óriási anyag vezetett rá, melyet távolkeleti tartózkodásom idején gyűjtöttem, mivel ott a polgárháború, a forradalom időszakában megfigyelhettem az emberi társadalom leghaladóbb képviselőit, a bolsevikokat, akik irányították a munkásosztályt és a parasztságot a harcban, de megfigyelhettem a polgárság és az értelmiség magatartását, valamint a Távol-Keleten élő, rendkívül elmaradott kisnépek életét, amelyek közül sokan még nemzetségi szervezet fokán, jóformán az őskommunizmus fokán állottak.

Meg akartam mutatni, hogy a forradalom során mi-

ként szövetkeznek a kommunizmusért küzdő, élenjáró társadalmi személyiségek az elmaradott népekkel, mint segítik a harcban és vezetik őket, meg akartam mutatni, milyen módon megy végbe a forradalmi harc során a polgárság valamennyi kizsákmányoló eszméjének megdöntése, miként történik a munkásosztály és a parasztság millióinak átformálása, és hogyan szövetkezik a forradalom azoknak a primitív kisnépeknek a képviselőivel, amelyek még a nemzetségi szervezet fokán állottak és állanak. Ezeket is bevonja a harcba, arra készteti őket, hogy átugorjanak a társadalmi fejlődés számos lépcsőfokán, és a szocialista társadalom tudatos építőivé változtatja valamennyiüket.

Eddig a regény három részét írtam meg. Hat részre tervezem. Az a szándékom, hogy az utószóban lefestem ugyanezt a vidéket, ugyanezeket az embereket tíz-tizenöt évvel a polgárháború után, hogy megmutassam, mennyit fejlődtek az emberek e rövid időszak alatt. Meg akarom mutatni, hogy ugyanazok az udegék, akik az első részben elmaradott emberekként szerepelnek, s életmódjukban, képzeteikben még az őskommunizmus elemeit őrzik, miként dolgoznak jelenleg a helybeli kolhozokban. Meg akarom mutatni a bányászokat is, akik a polgárháború közkatonái voltak, napjainkban pedig már a szocialista építés vezetői, ábrázolni szeretném, hogy az (akkoriban rendkívül ingatag álláspontú) értelmiség korunkban miként halad már vállvetve a munkásosztállyal és munkálkodik vele együtt, egyetértésben, a szocialista építés ügyén. Ebben a regényben igen különböző társadalmi rétegek, különféle nemzetiségek képviselőit kell ábrázolnom. *Az utolsó udege* írása igen nehezen megy, éppen azért, mert a regény tárgya sokkal bonyolultabb, témája és eszmei mondanivalója jóval szövevényesebb és jelentősebb, mint a *Tizenkilencené*. Több

síkban kell felépítenem a regényt: írni az egyik csoportról, áttérni a másodikra, harmadikra, ugyanakkor pedig egybefűzni tetteiket, cselekedeteiket.

Azok az események, amelyeket tárgyalok, hosszú történelmi korszakot ölelnek fel, a forradalom előtti időszakot, a polgárháború idejét, az utolsó részben pedig azt kell megmutatnom, mi történik napjainkban. Sok munkám lesz művem vázlatának összeállításával.

A *Tizenkilencent* írott vázlat nélkül készítettem. Ha *Az utolsó udegé*hez nem lett volna kész vázlatom, hozzá sem foghattam volna megírásához, mivel igen sok személy és esemény szerepel benne. Összeállítottam az egész regény vázlatát nagy vonalakban, az első két részét pedig pontosan, mivel e kettő már világosabb volt előttem.

Hogy mennyire nehezemre esik megvalósítani szándékaimat (csekély tapasztalataim miatt), ezt megítélhetik abból, hogy tucatszor fogtam bele *Az utolsó udegé*be és mindig kudarcot vallottam. Hol azzal kezdtem, amikor Szerjozsa és Bojarin a hágón áll, hol ott, hogy felébrednek Bojarin házában (később valóban ezzel kezdtem a regényt), hol Olga városi telefonbeszélgetésével, vagy Lena Kosztyenyeckaja életének leírásával, máskor meg a partizánok és a hunhuzok találkozásának mozzanatával. Megírtam a regény két részét, s nemrég rájöttem, hogy mindkettő szerkezetileg rossz, és három hónappal ezelőtt átjavítottam: az egész második részt beleillesztettem az elsőbe s bizonyos változtatásokat eszközöltem bennük.

Ezzel azt akarom mondani, hogy nyilván nagyobb művészi tapasztalat szükséges, mint az enyém, ha valaki olyan bonyolult alapgondolatú, nagy regényt akar írni, amilyent én szándékozom. Nekem a regény írása közben kell kijárnom egy ekkora mű megalko-

tásának iskoláját. A már megírt részek átrendezése után világosabbá vált előttem a regény képe, s úgy gondolom, hogy különösebb akadályok nélkül haladok tovább munkámban, annál is inkább, mivel a harmadik, már befejezett rész, véleményem szerint, nem szorul ilyen gyökeres változtatásokra.

Mindaz, amit munkám nehézségeiről és a szó művésze előtt álló valamennyi nehézségről mondtam, ne riassza el önöket — ezek az akadályok egyetől egyig leküzdhetők, ha az író állhatatosan és komolyan dolgozik anyagán. Nincs igaza annak, aki úgy beszél a maga művészi munkájáról, mintha rendkívüli dolog volna — abban az értelemben, hogy az írói mesterség „égi" adomány, s ezért az írói munka csupán néhány szerencsés ember ügye. Ez nem igaz.

Az íráshoz természetesen megfelelő képességek kellenek, s minél nagyobbak e képességek, annál jobb. Természetes, ha valaki kisebb-nagyobb képességeket árul el, akkor ennek megfelelő szakmát választ. A könyvírás szintén szakma, mégpedig bonyolult szakma, amely magas képesítést, nagy műveltséget követel. A kezdő író szerencsétlensége gyakran az, hogy mivel kiváló termelő munkás, azt hiszi, igen könnyű megírni egy kis elbeszélést; ha megírta az elbeszélést, akkor már nem kell sem csiszolni, sem átdolgozni, sem kimunkálni, mint ezt bármely alkatrésszel teszi a gyárban — hanem elegendő, ha egyszerűen leadja a szerkesztőségbe. Teljesen nyilvánvaló, hogy helytelen a szépirodalmi munka ilyen értelmezése. Minden apró darabot át kell formálni, ötször vagy néha még többször is átírni, hogy jó legyen. Az igazi művészek — igen ritka kivétellel — mindig így dolgoztak és így dolgoznak. Akadtak lángelmék, akiknek ilyen hosszas munka nélkül is sikerült feljutniuk a szépirodalom csúcsaira, náluk azonban a munka mennyiségét pótolta a munka belső feszültsége, a lázas izzás és a

roppant erőkifejtés a tulajdonképpeni írást megelőző időszakban. Tekintetbe kell venni, hogy a művészi munkának nagy tudásra is kell támaszkodnia. Elmondhatom például, hogy *Az utolsó udege* című regényem megalkotása közben elém tornyosuló nehézségek nem csupán az elégtelen írói tapasztalatból származnak, hanem az elégtelen tudásból, hiányos műveltségből, a múlt és a jelen élet sokoldalúságának hiányos érzékeléséből is. Hogy a valóság óriási anyagából kiválasszam mindazt a lényegeset, ami segítségemre lehet az alap-téma kifejtésében, ehhez igen jól kell ismerni és érteni az életet, magaskultúrájú, művelt embernek kell lenni, akinek példaképül Gorkij szolgálhat. Nemegyszer beszélt arról Gorkij, hogy a művészeknek sokkal többet kell tudniuk, mint amennyire a legtöbb, más foglalkozású és szakmájú embernek van szüksége munkája ellátásához. És ez mélységesen igaz.

A művésznek ezenkívül igen figyelmesen és kitartóan kell vizsgálnia az életet, hogy igazan ábrázolhassa. Mi a szocialista realizmusért harcolunk, mivel nekünk az emberiség új igazságát kell tolmácsolnunk: a szocializmus igazságát. Ezt az igazságot nem lehet csupán könyvekből megismerni, nem lehet művészien, teljesértékűen kifejezni, ha csupán könyvekből tanulmányozzuk, mégha igen lelkiismeretesen is. Csak ha rendszeresen, állandóan megfigyeljük és tanulmányozzuk, miként valósul meg ez az igazság bűnös földünkön, csak ha közvetlenül részt veszünk a szocializmus igazságának megvalósításában — akkor lehet csupán a szocialista realizmus módszerével ábrázolni a valóságot. A művész bekapcsolódása a szovjet valóságba, társadalmi munkája, kapcsolata a dolgozók széles tömegeivel — mindez nélkülözhetetlen ahhoz, hogy íróink munkája magas eszmeiségű és művészi legyen. Kezdő íróknál gyakran az a baj, hogy

valami rendkívüliről szeretnének írni, nem pedig arról, amit mindennap látnak, tanulmányoznak. S ennek az lesz az eredménye, hogy mivel „rendkívülit" nem látnak, csak azt adják elő homályos emlékeik alapján, amit más könyvekben olvastak.

Saginyan elvtársnő helyesen jegyezte meg egy ízben, hogy a munkásszármazású fiatal írók még hiányosan tolmácsolják annak az életnek a lüktetését, amelyben élnek, amelyet jobban ismernek sok képzett írónál. A fiatal írók gyakran úgy ábrázolják a munkást a gépe előtt, hogy egyáltalán nem adják vissza azokat a sajátos fogásokat, mozdulatokat, amelyek munkájával együtt járnak egy bizonyos géptípuson.

Mikor egy régi korosztályú író az asztalnál ülve ábrázolta hősét, tudta, hogy ez a hős milyen mozdulattal veszi kezébe cigarettáját, s ez érzékletessé tette az alakot. Ifjú szerzőinknél azonban az alak gyakran élettelen marad, mivel nem mutatják meg a hős külső megnyilvánulásait, viselkedésmódját, munkája során beidegződött fogásait stb. Kezdő íróink gyengén ábrázolják a hős belső átélését is. Sokan nemigen figyelik meg, milyen módon alakul át az ember. Tegnap például még naplopó volt valaki, ma pedig már élmunkás. A művész feladata annak ábrázolása, miként jutott el az illető az elmaradottságtól az élmunkásságig. Miért szükséges ez? Azért, hogy más, elmaradott egyének, akik elolvassák a könyvet, ennek segítségével rövidebb idő alatt járják végig ezt az utat. A művész fejlődése számára rendkívül fontos, hogy megfigyelje azokat a folyamatokat, amelyek a környező valóság befolyására, az egész szovjet rendszer hatására mennek végbe az ember tudatában, átélésében. Az efféle megfigyelések teljes jelentősége világossá vált előttem művészi munkám folyamán, s éppen ezeknek köszönhetem bizonyos sikereimet iro-

dalmi munkámban: arra törekedtem, s most is arra törekszem, hogy — amennyire képes vagyok megérteni környezetemet — minél igazabban tolmácsoljam az emberek lelkületében, kívánságaiban, törekvéseiben végbemenő változási folyamatokat, és megmutassam, minek befolyása alatt történnek ezek a változások, megláttassam, milyen szakaszokon keresztül történik a szocialista műveltségű új ember fejlődése, alakulása.

1932

A. FAGYEJEV ÉS M. HUBELMAN, AKI A POLGÁRHÁBORÚ IDEJÉN PARTIZÁNVEZÉR VOLT A TÁVOL-KELETEN (1953)

Találkozás az olvasókkal

Kedves barátaim, engedjék meg, hogy mindenekelőtt szívélyes köszönetet mondjak a meleg szavakért és különösképpen azokért a kritikai megjegyzésekért, amelyek az önök részéről elhangzottak.

Úgy vélem, barátaim, hogy egyes felszólalások hiányossága éppen az ilyen kritikai megjegyzések elégtelenségében rejlik. Nekem már jó néhányszor volt alkalmam felszólalni iskolákban, értekezleteken, és meg kell mondanom, hogy az iskolákban sokkal kegyetlenebbül „szapulnak".

Feltették például a következő kérdést: „Befejezett alkotásnak tekinti-e ön *Az ifjú gárdát*?"

Nem tudom, mit szólnak hozzá, de én, mint a legtöbb író, kénytelen leszek még több ízben visszatérni könyvemhez *Az ifjú gárdához*, és bizonyos mértékben javítani rajta.* A dolog úgy áll, hogy önök számára ez már megjelent mű, tehát meg lehet vitatni. Az én szememben azonban még ki nem hűlt fémdarab, amelyhez nem lehet puszta kézzel nyúlni, és sokmindent még nem látok tisztán. Szükségem van némi időre, hogy tárgyilagos szemmel nézhessek mindenre, s akkor majd, évek múltán, bizonyos dolgokat módosítani, kiegészíteni, vagy törölni kell.

Ebből a szempontból mint író különösen becsülöm azokat a kritikai megjegyzéseket, amelyek az olvasók

* Itt a mű első kiadásáról van szó; mint tudjuk, később a szerző átdolgozta. — *Szerk.*

részéről hangzanak el, és közvetlen érzéseikből fakadnak. Ha valami nem tetszik, közlik e megfellebbezhetetlen véleményüket, s észrevételeik kétségtelenül gondolkodóba ejtenek.

A könyvben egyébként bizonyára több a hiba, mint önök látják. Foglalkozni kívánok az egyikkel, amelyet jogosan állapított meg felszólalásában Liberman elvtársnő: azzal, hogy a műnek túlságosan sok a szereplője.

Az a helyzet, hogy a szépirodalmi műben, akárcsak a házban vagy a lakásban, minden hősnek meghatározott „lakóterület" jár: idő és hely szükséges ahhoz, hogy jellemezzük és megmutassuk cselekvés közben. Nos, teljesen szakmai szempontból nézve, ebben a regényben sokkal kevesebb szereplőt kellett volna ábrázolnom. Ebben az esetben pedig teljesebben fejezhettem volna ki a lényeget. E regény azonban abban különbözik sok mástól, hogy nem volt sem lehetőségem, sem jogom hőseim „létszámának csökkentésére". Itt van például Oleg Kosevoj és Ulja Gromova találkozása az evakuáció idején. Ezt a romantikus találkozást én eszeltem ki, és mint író afelé hajlottam, hogy a későbbiekben az egész regényen átvonuló, regényes barátsággal fűzöm egybe Oleg Kosevojt és Ulja Gromovát. E regényes kapcsolat során, amelynek leírásában többnyire a képzeletemre támaszkodtam volna, természetesen teljesebben jellemezhetném Oleget és Uljá́t.

De nem volt jogom ilyen barátsággal egybefűznöm őket, mivel a való életben nem volt közöttük ilyen barátság. És beiktattam Nyina Ivancova alakját, akihez Oleget valóban érzelmi kapcsolat fűzte. Művészi szempontból ez mellékcselekmény közbeiktatásának tekinthető, amely egyáltalán nem nélkülözhetetlen az alapgondolat teljes kifejezéséhez.

Merő művészi, szakmai szempontból két személy —

Viktor Petrov és Anatolij Popov — helyett egy alakot alkothattam volna, ezt az egyet teljesebben és sokoldalúbban jellemezve. A való életben Popov és Ulja Gromova szomszédok voltak, s mindketten a Pervomajszki kört vezették; Popovra nyilván nagyobb szükségem lehetett, de nem volt „jogom eltávolítani" a regényből Viktor Petrovot, aki igen nagy szerepet játszott a fogoly vöröskatonák kiszabadításában. Megsértettem volna e fiatalember emlékét, aki társaival együtt pusztult el, ha cselekedeteit és hősi tetteit valaki másnak tulajdonítom.

Mint író megtehettem volna, hogy nem szerepeltetem a regényben Jevgenyij Moskovot. De nem volt jogom, hogy megfeledkezzem róla, mert Zsenya Moskov az „Ifjú gárda" egyik vezetője és a fiatalság által szervezett klub igazgatója volt. Az elsők között tartóztatták le, és a vallatás során páratlan szilárdságot tanúsított.

Bűn volna Moskov emlékével szemben, ha ő hiányoznék a regényből.

Ha már elvnek tekintettem az ifjúgárdisták való alakjának ábrázolását, akkor rútul jártam volna el emlékükkel és szüleikkel szemben, ha tetteiket mellőzöm vagy másoknak tulajdonítom.

Ekként a regényben — tisztán művészi szempontból — „felesleges" szereplők keletkeztek. És bármilyen mesterségbeli tudással és tapasztalattal rendelkeznének is, akkor sem lett volna időm, módom, sem helyem arra, hogy erőteljes vonásokkal ábrázoljam valamennyi szereplőmet. Viszont nem volt jogom kihagyni őket.

Befejezhettem volna a regényt patetikusan, magasztos vagy lírai véggel, amely esetleg mélyebb benyomást kelt. Én azonban, mint tudják, az „Ifjú gárda" *valamennyi* elpusztult tagjának névszerinti felsorolásával fejeztem be könyvemet, mert belső kötelessé-

gemnek érzem, hogy legalább ilyen módon felsoroljam mindannyiukat — emlékük iránti tiszteletből. Ez így is marad.

A legfontosabb figurákhoz, a főszereplőkhöz azonban természetesen még többször vissza kell térnem.

Rendszerint megkérdezik tőlem, hogy regényem mennyire pontosan tükrözi a valóságot, sok-e benne az írói fantázia? Válaszom egyébként Abramovics elvtársnőnek is szól, aki felszólalása során azt kérdezte, hogy valóban megtörtént-e Sulga és Valko beszélgetése?

Mint említettem, regényemben természetesen igen sok tényanyag van. A tények többsége valóban esemény. Az ifjúgárdisták jellemét — néhány kivétellel — szintén tőlem telhetőleg a leghívebben igyekeztem ábrázolni szüleik, iskolatársaik és az életben maradt ifjúgárdisták elbeszélése szerint. Még külsejüket is — ritka kivétellel — a rendelkezésemre álló fényképek és az ifjúgárdisták ismerőseinek közlése alapján próbáltam megfesteni.

Itt válaszolni akarok egy sajátos megjegyzésre: hogy az én ifjúgárdistáim állítólag mind... szépek. Hát nem, ez csak látszat. Egyszerűen azért látszik így, mert én mint író szeretettel foglalkoztam velük. Igen különbözőek. Az itt kifüggesztett fényképek például egyáltalán nem ábrázolják élethűen hősnőim külsejét. Ljuba Sevcova itt valósággal csúnya, mint ez fényképen gyakran előfordul, főleg amatőrfelvételen.

Az embert mozgásában kell felismerni. Sevcovára jellemző volt mozgékonysága, szemének élénk játéka, lányos bája — az egyik legbájosabb lánynak tartották Krasznodonban —, a fénykép pedig ezt nem adja vissza. Ami pedig Ulja Gromovát illeti, ő egészen nem-mindennapi szépség volt. Van róla egy jó fényképem; az újságok teljesen eltorzították külsejét. Amikor az anyja meglátta az újságban a saját leánya

képmását, összecsapta a kezét, és sokáig nem tudott megnyugodni amiatt, hogy szép leányát ilyennek ábrázolják.

A regényben szereplő lányok között csak ők ketten szépek — és valóban azok is voltak — no meg Antonyina Jeliszejenko, akiről csak említést teszek. A többieket — lányokat és fiúkat egyaránt — a szeretet egészen természetes érzésével ábrázolom —, ezért látszik önöknek úgy, hogy valamennyien szépek. Ugyan miért „szép" például Szerjozsa Tulenyin? Ezt sehol sem állítom. A lelke szép.

Regényem tehát tényeken épül. Egyúttal természetesen mégsem történelem: gyakran való tények szerepelnek, de mégis sok benne a fantázia. Például vannak kitalált hőseim is. Krasznodonban nem volt Matvej Sulga nevű, öreg illegális harcos — aki viszont jelentős szerepet töltött be a regényben. Sulga történetét (neve kitalált) a vorosilovgrádi illegális szervezet tagjaitól hallottam, nem Krasznodonban játszódott le. Más esetekről is meséltek, amelyek hasonlók Sulga históriájához. Ekként Sulga általános alak, a regény elgondolásának megfelelően, amely kritikát is tartalmaz. Valko viszont valódi figura.

Vagy nézzük az áruló rendőr felakasztásának epizódját: ez az eset megtörtént a krasznodoni földalatti mozgalomban. Ennek az igazságos megtorló cselekménynek a részesei ismeretlenek: bizonyára felnőtt illegális harcosok hajtották végre olyan ifjúgárdisták részvételével, akik később elpusztultak. Már senki sem tudott részleteket közölni róla. Ezért az erről festett kép javarészt írói képzeletem vagy „fantáziám" szüleménye. Ignat Fomin szintén jobbára költött alak.

Van még néhány epizódszereplő, akit én eszeltem ki: például Kajutkin vöröskatona, vagy a támadó Szovjet Hadsereg „Gömböc" gúnynévre hallgató tá-

bornoka, vagy Kondratovics, az öreg bányász. De minden esetben az élet való tényeiből merítettem az anyagot, amelyből ezeket az alakokat gyúrtam.

Sok részlet, esemény, beszélgetés, élmény olyan emberek sorsához fűződik, akik már nincsenek, s így örökre titok marad. Kénytelen voltam találgatni, „hozzákölteni", ahogyan valójában történhetett: miként gyújtották fel a munkaközvetítő-hivatalt, mint zajlott le a fogoly vöröskatonák kiszabadítása. Iliszen ezeknek a legmélyebb titokban végrehajtott cselekedeteknek a résztvevői egytől-egyig elpusztultak, és senki sem számolhat be pontosan róluk.

Ki mondhatja meg most, miről beszélgettek, mit gondoltak, mit éltek át az ifjak és a lányok hősi tetteik végrehajtása közben és baráti vagy szerelmes beszélgetéseik alatt? Ezt csak találgatni lehet. Tehát ez valódi történet és egyúttal írói kitalálás is, egyszóval — regény.

Az olvasói konferenciákon néha azt mondják nekem, hogy én „eszményítve" ábrázolom az ifjúságot. Egy főiskolai hallgató például így szólt hozzám: „Jó ideje élek már a világban, társaim között élek, sokat közülük szeretek és barátkozom velük, de igen sok fogyatékosságot látok magamban és társaimban egyaránt. Amikor *Az ifjú gárdát* olvastam, nem ismertem rá magamra és társaimra. Úgy vélem, ön eszményíti a fiatalokat, és nem találok ilyeneket."

Az illető nagyon téved. Az ifjúgárdisták természetesen kiváló egyéniségek voltak, de egyúttal mindennapi, egyszerű szovjet fiatalemberek és lányok. Önök, akik itt ülnek, hasonló körülmények között egy cseppet sem lettek volna rosszabbak az ifjúgárdistáknál — ehhez nem fér kétség. De, mint látják, az eleven életet sok apró-cseprő véletlen „szennyezi be." Általában minden hétköznapi élet tele van közönséges, unalmas, véletlen apróságokkal, amelyek viszont

többé-kevésbé kitöltik az életet és gyakorta fontossabbaknak látszanak, mint amilyenek valójában. A művész egyáltalán nem köteles ábrázolni ezeket, semmiképp sem köteles. Különösen akkor nem, amikor életük bonyolult és válságos időszakában mutatja meg az embereket, amikor a legkiválóbb vonásaik tárulnak fel. Vajon nem tudja, hogy az igaz ember legkülönb tulajdonságai jegyében mutatkozik meg, amikor nagy megpróbáltatás előtt áll?

Az ifjúgárdisták ábrázolása során el kellett vetnem a jelentéktelent, a fölöslegeset, a mindennapit; a lényegről kellett beszélnem. Ez minden igazi művészi alkotás feladata.

A főiskolai hallgatónak ezt a kérdést tettem fel: „Mondja csak, milyen fogyatékosságai voltak Tatyjána Larinának?" Így felelt: „Nehéz megnevezni". Hát Natasa Rosztovának? Hát Turgenyev leányalakjainak? Az, hogy nemesi származásúak voltak? De hiszen akkoriban ezt nem tartották fogyatékosságnak!... Milyen hibái voltak Huckleberry Finnek vagy Tom Sawyernek? Nem több, mint Szerjozsa Tulenyinnek, nemde? Pedig a *régi* irodalom világhírű alakjait említettem.

Tehát nem az eszményítésen múlik a dolog, hanem az emberábrázolás módján. Amikor valaki szeretettel akar ábrázolni egy embert, meg akarja mutatni igazi, valódi vonásait, ez nem követeli meg fogyatékosságainak elhallgatását, hanem olyan ábrázolásmódot kíván, amelynél a fogyatékosságok nem akadályozzák az olvasót abban, hogy szeresse az illetőt.

Ezért én nem állítanám azt, hogy eszményítettem ifjúgárdistáimat.

Végezetül engedjék meg, elvtársak, hogy ismételten köszönetet mondjak valamennyiüknek, a regényem iránt tanúsított figyelmükért.

1947

*Az írói munka**

Az élet három fő követelményt állít a szovjet író elé:

Először: tartson lépést a jelennel, *kortárs legyen* a szó igazi értelmében, vagyis kora élenjáró embereinek a színvonalán álljon, és a nép életét élje.

Másodszor: világosan és határozottan lássa a célt, amelynek jegyében ír, amelynek alárendeli minden művének alapgondolatát.

Végül harmadszor: értse meg, hogy a művészi alkotás az emberi munka egyik válfaja, különleges munkafajta, de mégis a *munka* egyik fajtája. Ennélfogva az írónak, akárcsak a más területeken dolgozóknak, állandóan és kitartóan gyarapítania kell mesterségbeli tudását, a technikai alapfogalmaktól kezdve (az írás mesterségének, mint minden másénak, szintén megvan a maga technikája) egészen a forma legbonyolultabb kérdéséig.

Életismeretre mindig szüksége volt az írónak. Mondani sem kell, hogy korunk művészének, a rohamosan fejlődő szovjet valóság körülményei között, az új és a régi feszült harcában végképp lehetetlen írnia, ha nem ismeri tüzetesen az életet, ha nem halad teljesen tudatosan az élettel. Azelőtt gyakran ezt vallotta az író: „Elegendő, ha emberek között élek és érintkezem velük. Az élet megismeréséhez nem kell

* A Gorkij Irodalmi Főiskola hallgatóival folytatott beszélgetésből.

semmilyen különleges erőfeszítést tennem. Élek, gondolkodom az életről — és írok." De képzeljék el jelenlegi valóságunkat, s meglátják, hogy annyira sokoldalú és olyan rohamosan fejlődik, hogy a puszta „gondolkodás" az élet jelenségeinek kitartó és állandó tanulmányozása nélkül már végképp elégtelennek bizonyul.

Nekem például új ötletem támadt, amikor *Az ifjú gárda* írásának vége felé tartottam. A háború utáni első hónapokban, a kolhozok életéről végzett bizonyos megfigyeléseim alapján, egy kolhoz-ifjúsági téma kezdett megfogamzani bennem. Fejemben már kialakulóban volt a regény vázlata. De nem valósíthattam meg elgondolásomat akkor mindjárt, az 1946/1947-es évben. Az anyag, amelyre a regény épült volna, elavult: a fiatalság megváltozott, a kolhozok is mások lettek, az élet már más cselekményeket kínál. Minden megváltozott, minden előrehaladt. A terv eszmei alapja megmaradt. A hősök természetesen nagyjából lényegében ugyanazok. De az új életkörülmények fényében kell nézni őket, ehhez pedig nekem még ki kell járnom az élet iskolájának újabb osztályát.

A mai élet ismeretén kívül azonban még egy, bonyolultabb feladat is áll az író előtt: hivatása az, hogy sokmindent előre megsejtsen — az új csírájából már lássa ennek az újnak a diadalát.

Gigantikus új építkezéseink már kezdeti stádiumukban annyira nagyszabásúak, hogy bármennyit is olvassunk manapság újságot és beszéljünk egymással róluk, nem tudunk teljes képet alkotni arról, miként alakítja át életünket e tervek megvalósulása, nemcsak az új termelőerők fejlődése tekintetében, hanem azoknak a hatalmas változásoknak révén is, amelyeknek elkerülhetetlenül be kell következniük tudatunkban. Az az író, aki nem kap mindjárt ezen az új anyagon, nem kezdi azonnal részletesen tanul-

mányozni (s aki egyúttal nem kezd úgy tanulni, tudatát, eszméi és ismeretei körét úgy fejleszteni, hogy megtanuljon előre tekinteni, módot találni sokminden összegezésére, előre megjósolására) — az ilyen író reménytelenül elkésik, később sem tud semmit sem írni ezekről az építkezésekről.

Amikor azt mondjuk: „újító-művész", akkor természetesen nem azt a jelentést, illetve nemcsak azt a jelentést tulajdonítjuk e szókapcsolatnak, hogy az író új módszereket, új formákat fedez fel. Az ilyen felfedezések vitathatatlanul szükségesek. Nélkülük elképzelhetetlen a művészet előrehaladása. De számunkra az újítás összehasonlíthatatlanul nagyobb jelentőségű. Újítónak olyasvalakit nevezünk, aki elsősorban felfedezett valami *újat az életben*, továbbá ezt az újat művészien ábrázolta fejlődésében, távlatában.

Törekvés az új győzelmére — s ez az új a kommunizmus gyűjtőfogalmába egyesíthető —: ez határozza meg a célt, amelyet a szovjet művész alkotó munkásságával szolgál.

E cél azonban nem érhető el a művészi munka természetének megértése nélkül. Igazi prózai mű csupán igen nagy, kitartó és nemcsak szellemi, hanem fizikai munka eredményeként alkotható, amit az elbeszélésre vagy regényre kell fordítani...

A mű megalkotásához szükséges munka egésze jelentőségének felismerése kivétel nélkül jellemző tulajdonsága volt a múlt valamennyi nagy művészének. Ezért rendkívül hasznos és ihlető az író számára, ha a régi nagy mesterek arról szóló nyilatkozatait olvassa, miként írtak és dolgoztak, ha elolvassa egymással folytatott levelezésüket, egymásnak adott tanácsaikat.

Az írói alkotáson végzett igényes és lankadatlan munka hozzánk legközelebb álló példája Gorkij: Valamennyi kézirata az író gigászi munkájáról, óriási lelkierejéről tanúskodik.

Hogy milyen magas követelményeket szabtak önmagukkal szemben a múlt művészei, ez szemléltetően látható a Tolsztoj Múzeumban, amely Lev Tolsztoj kéziratait őrzi. Tisztelettel és meghatottsággal nézegetjük a *Feltámadás* kéziratait: első változat, második, harmadik, negyedik... Tolsztoj némelyik művének tizenöt-húsz változata is van. A kutatók az egyik Tolsztoj-cikknek több mint kilencven változatát fedezték fel.

Tolsztoj jegyzetfüzeteiből kitűnik, milyen hatalmas előzetes munkát végzett az író, mielőtt hozzáfogott új könyvéhez. Szüntelenül tanult. Jegyzőfüzetei mindenféle fizikai kísérlet rajzait őrzik, amelyet a fizika tanulmányozása során végzett. Megörökítette az emberekkel folytatott beszélgetéseit is. Azonkívül külön foglalkozott az orosz nyelv tanulmányozásával, feljegyezte a jellegzetes népi kifejezéseket, elemezte a Dal-szótárt és magyarázatokat fűzött hozzá, kísérletképpen különféle mondatokat szerkesztett.

Itt vannak például az 1879-ből való jegyzőfüzetei. Véget nem érő nyelvgyakorlatok követik egymást bennük. Tolsztoj választ egy szót és gyakorolja felhasználásának módozatait: „gabonátlanítottál, lovatlanítottál, erdőtlenítettél, elerőtlenítettél, háztalanítottál engem... Hozzászoktam, odaszoktam a nyereghez, rászoktam a tanulásra vagy elszoktam tőle, összeszoktam a feleségemmel, megszoktam a duhajkodást"... Leírt egy mondatot, s feltette magának a kérdést: lehet-e így mondani?

Ugyanott szólásokat is feljegyzett: „hirtelen kezű volt", „előre törsz, de lábad visszaránt" stb. Másutt ezt jegyezte fel: „Nem párja neki, párját ritkítja, senki sem lehet párja — páratlan ember... Bánni — nem bánta, ideje megbánni, bánkódott, olyan bűnbánatot tartott, hogy az ételt is bűnnek tartja... Böjtöl — kiböjtölte, második éve agyonböjtöli magát, megböjtöltem már én, karósovánnyá böjtölte magát..."

E jegyzőfüzetek tanulmányozása során láthatjuk, micsoda hatalmas mennyiségű szót szedett össze Tolsztoj, függetlenül attól, hogy milyen művön dolgozott — egyszerűen a tanulás kedvéért, „önmagának".

Sok nyelvtani gyakorlatot is találunk. Láthatjuk, miként gyakorolta az író a sokféle, bonyolult igealakot. Köztudomású, hogy rendkívül összetett, szerteágazó körmondatokban írt, amelyek bővelkedtek a mellékmondatokban. Ezért különös jelentőségűek voltak számára a különböző idejű melléknévi és határozói igeneves szerkezetek.

Hogy erősnek érezze magát anyanyelvében, Tolsztoj mindenekelőtt gondosan tanulmányozta az orosz nyelv évszázados szókincsét, másrészt pedig a nyelv történeti fejlődését. Tanulmányozott minden forrást, amelyből következtetni lehetett rá, miként gyarapodott és gyarapodik tovább ez a szókészlet.

Életének utolsó éveiben Tolsztoj a végsőkig egyszerű és világos mondatszerkesztésre törekedett. Valamennyi öregkori példabeszéde és számos elbeszélése egészen más nyelven íródott, mint a *Háború és béke*, az *Anna Karenina*. Amikor *A kaukázusi fogoly* című elbeszélésén dolgozott, célul tűzte maga elé a mondatoknak a végsőkig való leegyszerűsítését, és el is érte ezt. *A kaukázusi fogolyt* a kisgyermek is megértheti.

Természetesen sok író végzett efféle munkát — bár talán nem ekkora arányút — a nyelv kiművelésére.

Gorkij mindig azt ajánlotta a kezdő íróknak, hogy olvassanak orosz meséket, ismerjék népük közmondásait. Azt is javasolta, hogy olvassanak bő szókincsű írókat. Megemlítette, hogy Leszkovot kell olvasni, valamint Melnyikov-Pecsorszkij *Erdőkben* és *Hegyeken* című műveit, mivel ezeknek az íróknak óriási szókészletük van.

A forradalom természetesen óriási mértékben gaz-

dagította a nyelvet. Helytelen volna, ha az író elvetné e roppant gazdagságot, nem iparkodnék bevonni az irodalomba. Emellett azonban gondoskodni kell arról, hogy ne szennyezzük be a nyelvet szükségtelen szóalkotásokkal, szakkifejezésekkel, nyelvjárási kifejezésekkel. A szókészlet gazdagítása során óvni kell az orosz beszéd alapját, nem szabad megszegni nyelvtani rendszerét.

Megszerkeszteni az irodalmi műben egy mondatot, amelyben néhány mellékmondat van — nem túl nehéz. De nehezebb elkerülni az ismétlést a következő mondatok felépítése során. Egy ugyanolyan mondat, egy másik, egy harmadik — s az író észrevétlenül megengedhetetlen egyhangúságba süpped, s valósággal álomba ringatja az olvasót.

A műnek egyhangú ritmusa lesz, amelyből hiányzanak a szükséges belső rugók. Pedig a mondatnak valóságos izomzatra van szüksége. E tekintetben az irodalmi alkotás egy jól fejlett sportember testéhez hasonlítható: sokféle izom van az ember testében, különböző fogások szükségesek az izmok gyakorlásához, egészben azonban szerves egységet alkotnak. Ugyanilyen izomzatra van szüksége a művészi stílusnak. Kifejlesztésére a művésznek állandóan sajátos „tornát" kell végeznie: gyakorolnia magát a változatos mondatszerkesztés művészetében.

Csupán a gondosan megmunkált nyelv kelthet az olvasóban teljes benyomást az író alkotta mű költőiségéről. Gondoljanak a saját tapasztalataikra. Például olvasnak valamilyen művet. Olyan oldalak következnek, amelyeket csak értelmükkel fognak fel: érzelmeikre nem hatnak. De hirtelen mintha valamilyen húrt pendített volna meg az író — minden csengeni kezd, kibontakozik a belső költőiség; a művész annyira magával sodorja az olvasót hősének élményeibe, hogy az olvasó a hőssel együtt éli át őket,

haragra gyúl, lelkesedik, nevet, könny tolul szemébe. A hangulat tolmácsolása — ez a művészet egyik legbűvösebb tulajdonsága. De e tulajdonság birtokába is munka révén jut el a művész. Fejleszteni kell magában a képességet, hogy meglelje azt a ritmust, azt a szókincset, azt a szófűzést, amely a szükséges indulatokat, a szükséges hangulatot kelti az olvasóban.

A költészetben ez különösen szemléletesen látszik. Nem minden vers költői. A puszta rím — mégha technikailag igen tökéletes is — kevés ahhoz, hogy a sorok költeménnyé váljanak. A versben okvetlenül kell lenni érzelmi jellegnek, amely, akár a vízalatti áramlat, ellenállhatatlanul magával sodorja az embert. Ennek az áramlatnak a hulláma szinte váratlanul jelenik meg a versben, rázúdul az olvasóra és hatalmába ejti.

Gondoljunk Nyekraszov *A Volgán* című, híres elbeszélő költeményére. A költemény egyik része olyan felkiáltással kezdődik, amelyet aligha képes minden olvasó nyomban érzelmileg felfogni: „Ó Volga, hány év elszaladt. Köszöntöm újra partodat."

Az ember olvassa, de még nem vált ki különösebb érzést.

Olvassuk tovább:

Én más vagyok már, de te még
Fenséges, fényes, ami rég.
. . . . . .
Eközben rózsás, libegő
Álom szállt rám. S míg ültem ott,
Már-már a hő elkábított,

Ez egyelőre úgy pereg, mint a próza, bár rímes. De olvassuk tovább:

De nyögést hallok hirtelen
S a partra szegződik szemem:

Lógó fejük majd földet ér,
Testükön áthurkolt kötél,
Nyűtt háncsbocskorban lép, halad,
Vánszorog a vontató csapat
Ütemes, gyászos, jajgató
Szavuk úgy szúrt, oly élesen,
Oly vad volt, oly borzongató,
Hogy fázva reszketett szivem.
Ó Volga, bölcsőm és hazám,
*Szeret-e más ily igazán?**

Most már önök is szeretnének felkiáltani: „Ó Volga!" Belső szükségét érzik e hangvételnek; a versben rejlő földalatti áramlat hulláma elragadta mindannyiukat, és beléjük oltotta a költő érzését.

S végül felmerül az író előtt még egy nehézség, s talán ez a legnagyobb: az, hogy az egész, kialakult, nemritkán hatalmas anyagot egységes egésszé kell szerkeszteni. Seregnyi tény, esemény, gondolat kerül elő: akadnak köztük jó és nagy gondolatok. De ahhoz, hogy mindez szépen csengjen, hozzásegítsen a kitűzött cél eléréséhez — meg kell találni a helyes arányokat, tudni kell pontosan, mi fontosabb s mi kevésbé fontos; hol kell jobban nekigyürkőzni s hol lehet lazítani. Tolsztoj ezt a „generalizálás" és az „aprólékosság" társításának nevezte az irodalmi műben, s ezen általánosítást, illetve konkrét részletezést értett. Ő is az anyag megszerkesztését tartotta a legnehezebb feladatnak: néha a részletek mindinkább mellékvágányra terelik az írót, máskor viszont a lényeg idő előtt kibuggyan a tolla alól, nincs kellő formába öntve, és az események és az alakok logikája sem készítette elő. Ilyen esetben az olvasó, aki még nem jutott el a szükséges következtetéshez, képtelen felfogni ezt a lényeget és közömbösen elsiklik mellette.

* Fodor András fordítása.

Prózánkban igen gyakran fordul elő megengedhetetlen lazaság; ez arra vall, hogy a szerző nem gondoskodott arról, hogy művének minden mozzanata a fő gondolat, a fő eszme kifejezését szolgálja. Sokan mindmáig így gondolkoznak: „Sokat láttam, nagy anyagot gyűjtöttem, most már csak össze kell rakni valahogy az egészet, s azután papírra vetni." Ez azonban nagy tévedés. Regényben, elbeszélésben, de kiváltképp drámában — akár a hősök életének egyéni mozzanatait tárgyaljuk, akár utólag valamilyen szereplőt iktatunk be, mégha tizedrangú is —, mindent értelemmel kell csinálnunk, teljesen világosan magunk elé képzelnünk, hogy a fő eszme melyik eleme jut majd kifejezésre ebben a regényben vagy e szereplő segítségével. Másként szerkezeti lazaság keletkezik, túlságosan elszaporodnak a megjegyezhetetlen hősök.

E munka nehézségét jelenleg természetesen még fokozzák életünk sajátosságai: az események óriási tömegeket sodornak magukkal; az ember a legkülönfélébb kapcsolatokba kerül embertársaival; s nehéz őt e kapcsolatokon kívül ábrázolni.

Ha az üzemi bizottság elnökét szerepelteted, az magával vonja a pártszervezet titkárát, a vállalat igazgatóját s az egyszerű munkást is: az emberek egész csapatát, akikkel kapcsolatban áll. Itt azután fontos, hogy ne forgácsoljuk szét, ne merüljünk bele másodrendű dolgokba, a lényeg rovására. Az irodalmi mű olyan, akár a lakás: a túlzsúfoltság igen veszedelmes. És természetesen lehetetlen úgy elhelyezni mindenkit egy túlzsúfolt lakásban, hogy helyet szorítsunk teljes jellemzésükre. Akkor jelennek meg olyan szereplők, akiknek csak a nevéről esik említés, de szinte elveszítették egyéniségük minden ismertetőjelét, a tipizálásról nem is szólva. Ez szintén annak eredménye, hogy az író képtelen összekapcsolni a „ge-

neralizálást" és az „aprólékosságot". Ez a hozzánemértés nemegyszer túlzott bölcselkedésre vezet. Különösen gyakran fordul elő ez színművekben, ahol a szereplők úgy kezdenek beszélni, hogy már a legelső szavaknál feltárják az egész témát s ezáltal megfosztják a szerzőt a téma további elmélyítésének lehetőségétől. A szerző alapgondolata vázlatosan bontakozik ki, nem képszerű, nem öltözik művészi, életszerű, konkrét formaba. Jó néhány ilyen drámát láthatunk színházainkban. Az oka pedig az, hogy a szerző nem hisz a maga teremtette alakokban, jellemekben, nem hisz abban, hogy a jellemek társulása és összecsapása révén ki tudja fejezni az eszmét.

Mindez arról tanúskodik, hogy az irodalom nem csupán a munka egy válfaja, hanem nehéz munka is. Ezért mind a fiatalságnak, mind nekünk „öregeknek" elsőrendű fontosságú feladatunk, hogy állandóan tanuljunk, tökéletesítsük mesterségbeli tudásunkat.

Irodalmunkat különféle emberek alkotják; életpályájuk is különbözőképpen alakult. Valamennyien közös eszmei alapon állunk, de mindegyikünknek saját egyéniségünk, különböző írásmódunk van, más a vérmérsékletünk, mások az érzelmeink. Mikor egynéhány író — különféle egyénisége ellenére — valami közöset talál egymásnál, akkor művészi irányzatok jelennek meg irodalmunkban, forma-áramlatok keletkeznek. Ez a sokféleség természetes: a szocialista realizmus feltételezi a forma változatosságát.

Mi felszabadítottuk az ember egyéniségét. Nálunk ahány ember — annyi jellem. Az egyéniségek változatossága pedig változatos formákat eredményez az irodalomban. Vegyék tekintetbe a szovjet irodalom nemzeti formáinak sokféleségét is...

1951

Nyikolaj Osztrovszkij

AZ ACÉLT MEGEDZIK C. REGÉNYRŐL

(Levél Osztrovszkijhoz)

Kedves Nyikolaj!

Bocsáss meg, hogy ilyen késve küldöm az ígért elemzést *Az acélt megedzik* című regényedről. Eleinte különféle párt-, irodalmi és mindennapi ügyekkel voltam elfoglalva. Azután ránk szakadt ez a szerencsétlenség: Gorkij halála. Az öreg teljesen váratlanul roskadt össze: tüdeje ugyan már jóformán nem volt, de egyébként egész szervezete jól bírta. — Még jó ideig élhetett volna. Pedig újabban még jobban írt, mint azelőtt, a Klim Szamgin élete IV. részének abból a darabjából ítélve, amelyet ismerek. Mint gyakran előfordul, ennek az embernek igazi nagysága csak halála után bontakozik ki. S csak most eszmélünk rá teljesen, hogy a világ egy darabja távozott. Nagyobb munkát szeretnék írni róla. Egyelőre egy cikken dolgozom, az Állami Szépirodalmi Kiadónál megjelenő gyűjteményes kötethez.

Fél évvel ezelőtt olvastam *Az acélt megedzik* c. regényedet, s előadást tartottam róla Szuhumiban. Az, amit most neked írok, mintegy az előadás rövid kivonata.

A regény számos tulajdonsága miatt tetszett nekem: mindenekelőtt mély értelmű és mélyen átérzett pártossága miatt, amelyet — az írók közül — csak Furmanovnál láttam, ilyen egyszerűen, őszintén és igazán kifejezve; a világ új meglátása és érzékelése folytán, amely főként a központi hősben, Pavel Korcsaginban jut kifejezésre, aki szokatlan életútja elle-

nére tipikus alak: egész lényével szembenáll a XIX. századbeli fiatal emberekkel, akiket olyan jól ábrázoltak az orosz és a külföldi írók regényei; sőt mi több — véleményem szerint az egész szovjet irodalomban nem akad egyelőre még egy ilyen elbűvölően tiszta és ugyanakkor ennyire élettől duzzadó alak; végül tetszik az átfogó korkép miatt, amely történelmileg eléggé nagy fejlődési szakaszt ölel fel és megmutatja a különféle osztályokat összeütközéseik során, jóllehet a könyv figyelme főként természetesen a munkások, a vöröskatonák, a komszomolisták életére irányul.

Az őszinte, meleg hangnem és a nem rikító, hanem finom akvarellszínek nagy, egyéni sajátosságot adnak ennek a könyvnek. Ízig-vérig lírai alkotás. Egyúttal megjegyzek egy igen lényeges „apróságot": párbeszédeid sikerültek ez pedig első jele annak, hogy meg tudnál birkózni a drámával.

Mindamellett a könyvnek számos hiányossága van, amelyet nem lenne túlságosan nehéz kijavítani az új kiadásokban, és újabb könyveidben.

1. A többi hőshöz képest túlságosan sokat foglalkozol Pavel Korcsaginnal, sokkal árnyaltabban jellemzed, mint amazokat, ami nem volna baj, ha a többieket is megfoghatóbbá tennéd; olykor túlságosan általános külső és belső vonással ruházod fel őket (még olyan fontos alakokat is, mint Zsuhraj, Artyem stb.) — vagy beéred a puszta nevük említésével. Vannak természetesen kivételek, különösen néhány nőalak: Tonya, Rita. Ez a hiányosság azonban általában jellemző a könyvedre. Úgy vélem, különösen éppen a *külső* jellemzés fogyatékos nálad: a megjelenés, az öltözet, a mozgás, az ismertetőjelek; természetesen nem terjengős felsorolásra gondolok, hanem olyan részletekre, amelyek legott élettel töltenék meg azokat a teljesen igaz, valószerű és változatos érzé-

seket és gondolatokat, amelyeket népes szereplőgárdád között forgácsolsz szét.

2. A regényben nincs mindig „dimenzió", ami annyira fontos egy realista alkotásnál, vagyis *tér-érzet:* az a készség, hogy néhány ecsetvonással minden emberi helyzetben megmutassuk a környezetet, az ember körül levő jelenségeket — a természetet, a tárgyakat, a fény és árnyék eloszlását, az emberek viszonyát a tárgyakhoz és egymáshoz. Ez hiányzik nálad; olykor úgy tetszik, hogy az emberek légüres térben mozognak. Amikor valaki írni kezd — ezt saját tapasztalatomból tudom — igen kevés figyelmet szentel annak a kérdésnek, milyen szobában történik a cselekmény: nagy, kicsi, magas, alacsony helyiségben — vagy milyen napon —, borús vagy napfényes időben —, közel vannak-e a hegyek vagy távol, s a cselekmény szereplői közül melyik ül, melyik áll stb. Holott a való életben ennek érzékelése szükséges a tájékozódáshoz, és éppolyan szükséges az irodalmi műben is.

3. A könyvben — kiváltképp a második részében — elszórtan publicisztikai, hírlapízű jellemzések találhatók politikai helyzetekről, olykor pedig (ez ritkább) társadalmi érzésekről. Vedd például a Lenin haláláról szóló részt. Itt egészen más hangot ütsz meg, s ez olyan érzést kelt, mintha forró vizet innál és hirtelen hideg vízsugár kerülne a szádba. Ez nyomban észrevehető és bántóan hat.

Voltaképpen csak ezt akartam mondani.

Tegnap értesültem róla, hogy a *Molodaja Gvargyijában* már közölted a *Vihar szülötteinek* első részét. A napokban megszerzem ezeket a számokat, elolvasom és akkor írok neked.

Ha ráérsz, írj. Meleg kézszorítással

Alekszandr Fagyejev

1936. június 28.

Golgota

A szovjet társadalom fejlődésének huszonöt esztendős korszaka alatt nemegy jó, mondhatni remek alkotás jött létre, s én mint e művek tudatos olvasója, mint kortárs gyakran nemes, magasztos érzéssel olvastam őket. Akadtak olyan művek is, amelyek, az érzések közvetlen reakcióját tekintve, nagyobb élményt szereztek nekem, ilyen Alekszej Tolsztoj *Golgotája*.

Túlzás nélkül állíthatom, hogy Gorkij könyvei óta nem olvastam más művet, amely oly mélyen és oly sokáig elgondolkoztatott volna. Olvasása közben néha tudatosan megálltam, hogy tájékozódjam a népi harc előttem kibontakozó nagyszabású képében. Ez teljesen természetes, mivel nemcsak a mű fő hősei „járják meg a golgotát", minthogy a regény Oroszország, a nép „golgota-járásáról" szól. A regény abban az időben kezdődik, amikor az én nemzedékem — az akkor már gondolkodó 1901-es korosztály —, s az idősebb generációk is ráléptek a „golgota-járás" nagy útjára: a háborúk és a proletár-forradalmak korszakába értek.

Ez a regény számomra és az idősebb nemzedékekhez tartozók részére óriási, valósággal önéletrajzi jelentőségű. Ekkor kezdődött a mi új, forradalmi életpályánk, s ezért oly kedves mindegyikünknek ez az életleírás. Népünk különböző csoportjai, különféle rétegei más-más módon kapcsolódtak be ebbe a „golgota-járásba" és másként élték át.

Voltak olyanok, akik teljesen tudatosan léptek e történelmi szakaszba, megértették történelmi törvényszerűségét, ők készítették elő. Éppen ezért tudták vezetni az egész nép hatalmas mozgalmát. Köréjük csoportosultak a nép legkülönb képviselői — elsősorban a munkásosztályé — a bolsevikok pártjába tömörülve, amely a nép élére állott a boldogság és az igazságosság jegyében folyó hatalmas „golgota-járásban".

De nemcsak olyanok voltak, akik tudatosan vállalták ezt a „golgotát", hanem óriási milliók is, akik attól a törekvéstől indítva léptek erre az útra, hogy kiszabaduljanak elnyomott helyzetükből. Társadalmi tudatuk haladás közben ébredt fel. Voltak olyan tömegek, amelyek ösztönösen sodródtak bele e hatalmas mozgalomba, jóllehet sokan szívesebben üldögéltek volna odahaza, sötét kuckójukban. És akadt számos értelmiségi, aki nem értette meg e történelmi változás jelentőségét, amelyben — akarattal vagy akaratuk ellenére — részt vettek, úgy sodródtak bele, akár a homokszemcsék.

A hatalmas, nekilendült Oroszország volt ez, mely óriási harcra kelt a régi világ szörnyűséges erőivel. S ezt a harcot ábrázolta regényében Alekszej Tolsztoj. Nem véletlen, hogy erről a regényről töprengve beszélnek az emberek. Helyesen állapította meg Sklovszkij: ennek az az oka, hogy Alekszej Tolsztoj „húsz évig írta, s közben maga is állandóan töprengett".

Annak az embercsoportnak a szemszögéből, amelyhez szociális életrajzom szerint tartoztam a „golgotajárás" megkezdésekor — azt szerettem volna, hogy ebben a hatalmas méretű regényben az egész cselekményen végigvonuló, „egyetemes" alakok legyenek: tudatos közéleti emberek, s munkások, akik ezt az egész óriási népi mozgalmat irányítják. Ezt az olvasó

szemszögéből mondom, aki akkor már éppenséggel a tudatosabb réteghez tartozott — olyan olvasó szemszögéből, akinek életpályája, amikor megkezdte a „golgota-járást", már nagy mértékben egybefonódott az emberek e csoportjával, s ezért szerettem volna annyira látni őket a regényben. Jól mondta Gurvics. hogy Alekszej Tolsztoj regénye írásának kezdetén „még nem ismerte fel tisztán a szabad regény távlatait a varázskristályon át nézve", mikor azonban befejezte, akkor kitűnően értette az események történelmi törvényszerűségét s már látta a „golgota-járás" eredményeit. Az első részben — a *Nővérek*ben — az író még nem volt teljesen tudatában annak, hogy mit akar. A további részekben azonban, a főszereplők fejlődésével párhuzamosan, egyre több és több népi hős jelenik meg a regényben, olykor jobban kibontakozva, máskor epizódszereplőként. Bennük rejlik a történelmi elv, ők a diadalmas történelmi elv igazi képviselői. S a tudatos olvasó számára pótolják a regénynek azt a hiányosságát, hogy nincsenek benne „egyetemes" alakok: tudatos forradalmi harcosok, akikről beszéltem.

Ez a regény ízig-vérig orosz regény. Elejétől fogva — kiváltképp pedig amikor megindul az események súlyos forgataga — érezni lehet, hogy a szerző hatalmas tehetsége az orosz nép iránt érzett elragadtatásából táplálkozik. Valamennyi szörnyűség és szenvedés ellenére, amelyet a nép a hatalmas történelmi jelentőségű harcban él át, ahol vér ömlik, ahol az emberek kaszabolják egymást, ahol évszázados értékek pusztulnak el — a regényt velejéig áthatja a szerző szeretete a nép iránt. Egyik-másik alak ábrázolásában minduntalan előbukkan a nemzeti büszkeség e nép iránt, amely képes mindezt elviselni és véghezvinni. Valóban, a nép mindenen felülkerekedik! A szerző olykor a tragédiáig emelkedik — úgy tetszik,

már-már beteljesedett a fő hőseinek, Oroszországnak. a hazának a végzete, — de mégsem! Íme, feltámadnak a népi erők — győzelmet aratnak, szétzúzzák az ellenséget, s az olvasó láthatja, hogy mindez történelmileg igazolt. Ez a népi erő él és hat a regényben, ez ruházza fel hatalmas erővel. Orosz regény ez, jelentősége azonban nemzetközi. A nép nem csupán a saját nemzeti helyzete megszilárdításáért küzd. A lényeg az, hogy a mi népünk szakította szét elsőnek az elnyomás bilincseit, s hatalmas történelmi felszabadító küldetést teljesít. Ezért cseng a regényben az orosz nemzeti motívum világraszóló érvénnyel, s ez összhangban van korunkkal.

Manapság, a nagy háború idején, ismét a kínok útjára léptünk. S olyan kínokon haladunk át, hogy újra felszítódik bennünk a nemzeti büszkeség érzése, mivel mögöttünk, az orosz nép mögött, más szabad népek és szabadságra szomjazó népek haladnak. Ez nekünk nemcsak „önmagáért", nem valami efféle korlátolt szempont igazolására fontos — hanem az egész emberiség szempontjából. Ez az érzés hatja át Alekszej Tolsztoj regényét és ruházza fel történelmi erővel, széles skálával.

Helyesen állapította meg Szlonyimszkij, hogy a szerelem, az emberiség hűség motívuma zenei tónust ad a műnek. Ez a motívum szépséggel és a nemes emberség varázsával ruházza fel. S ez a motívum nemcsak Tyelegin és Dása, nemcsak Roscsin és Kátya kapcsolatából csendül ki. A regényben nem merül el, nem pusztul, nem vész el az ember, miközben körös-körül vér folyik, amikor az állati természet is felébred. Alekszej Kraszilnyikov előtt nincs semmilyen út — mivel ő még csak önmagáért küzd — és milyen szörnyű, állati kegyetlenségre vetemedik!... De az ugyanilyen tudatlanok közül hányan változtak emberré! Kínokon át vitt az útjuk, és már az új, e kínok közepette szüle-

tett társadalom tagjai közé küzdötték magukat. Megmutatja ezt a regény számos, igazi, népi származású emberben — mint például Agrippina, Anyiszja. És milyen ragyogó fény járja át Kátya és Gavrik kapcsolatát!

Ez az emberi érzés bukkan fel a regényben mindenütt, amikor körös-körül patakokban ömlik a vér, ez világítja meg mintegy belülről az egész regényt az emberszeretet nemes fényével.

Nem értettem meg teljesen azokat a felszólalókat, akik azt hibáztatták, hogy a regényben szerepel Beszszonov költött alakja, de hiányzik mondjuk Blok vagy Majakovszkij. Besszonov azonban nem azért szükséges a regényben, mivel költő, hanem mert bizonyos értelmiségi rétegek legrosszabb vonásait testesíti meg — az 1905-ös orosz forradalom vereségétől az első világháborúig, az Októberi Forradalomig terjedő időszakban. Besszonov alakja az, amit a regény egyes értelmiségi hőseinek kerülniök kell, mert az elkorcsosulást, a hanyatlást ábrázolja, viszont a fontosság hamis burkában jelentkezik, s ezért befolyásolhat és megronthat másokat.

Alekszej Tolsztoj e műve mélyen elgondolkoztatott mint írót. Kedvem támadt, hogy elolvassam a szovjet irodalom valamennyi alkotását, mely ezt a kort tárgyalja — a *Csendes Dont*, *a Fivéreket*. Elő akartam venni mindazt, amit magam írtam ugyanerről a korról, hogy megállapítsam: én hogyan láttam ezt, nálam miként alakult ez? Szerettem volna alapos ön-ellenőrzést végezni. Ezért az olyan kérdések, hogy az első rész mennyivel jobb vagy rosszabb a másodiknál, vagy milyen az átmenet az első és a második rész között, mind másodrendűnek látszanak: ezek műhelyproblémák.

Itt azonban felmerül a legfontosabb kérdés: miként sikerült megmutatnunk a bolsevikokat. a munkásokat,

a parasztokat, a tudatos és az elmaradt embereket, a forradalmárokat, az értelmiséget, a mi népünket a forradalomban, ha a történelmi távlatban és annak a gigászi felszabadító háborúnak a fényében vizsgáljuk ezt, amelyet ma folytatunk.

Meg kell mondanom, hogy Alekszej Tolsztoj regénye az olyasféle művek közé tartozik, amelyek olvastán az ember maga is írni szeretne. Rettenhetetlenül bátor alkotás. Hány író akad nálunk akinek mindenfajta, olykor jogos, máskor jogtalan panasza van amiatt, hogy nehéz „zöldágra vergődni a szerkesztőkkel" a szövevényes emberi sorsok ábrázolása tárgyában. Én azonban azt mondanám. hogy ez a történeti mérettől függ, amelyben az emberek és az események megjelennek. Nézzük például Roscsint Alexej Tolsztojnál: milyen hihetetlenül tekervényes és nehéz úton jut el a kérdés megoldásához, végül pedig győztesként látjuk. Tegyék meg gondolatban ugyanezt az utat Dásával és ellenőrizzék, milyen nehéz ezt ábrázolni. Ez csupán a tehetség ereje és a fejlődés törvényszerűségeinek megértése révén sikerülhet. Az ilyen írót nem riasztja vissza semmiféle „szerkesztő", mert erős az igazság, az igazság pedig mindig diadalmaskodik és lelkesíti az embereket.

A *Golgota* című regény a szovjet irodalom huszonöt esztendejének legjelentősebb alkotásai sorába tartozik.

1943—1956.

SZUBJEKTÍV JEGYZETEK

AZ ÍRÓ JEGYZETFÜZETÉBŐL

Orosz irodalom

BELINSZKIJ

Irodalmi ábrándok

Belinszkij demokratizmusa és hazafisága mint a láva, oly szilajul tör át itt, a helytelen filozófiai szemlélet kérgén.

Az irodalom lehet a „társadalom" kifejezője, és lehet a *nép* kifejezője: Belinszkij az utóbbi mellett van. Lelkesen magasztalja „az emberiség mozgatóját", a költőt — az igazság és a tudás apostolát, az önzetlen szorgos munkást, a bűn és a tudatlanság leleplezőjét, aki „könnyel áztatott" kenyeret eszik, és „a gonoszok üldözésétől" szenved. És maró gúnnyal pellengérezi ki „a föld hatalmasát", azt a költőt, aki „meg nem érdemelt tisztességek és címek súlya alatt" görnyed: „Hajtsd meg *gerinced,* kígyóként csússzál a tigrisek között, tigrisként vesd magad a juhok közé, tiporj, vért és könnyet igyál, babérkoszorúkkal övezd homlokod..."

Belinszkij felmagasztalta Novikovot és lealacsonyította Szumarovot, elismerte Krilov meséinek népiségét és leleplezte Dmitrijev meséit, amelyek nem népi jellegűek.

Teljesen korszerűen hangzanak szavai:

„... Mi az irodalomban is nagyra becsüljük a *ranglistát* és félünk fennhangon kimondani az igazságot a *magas személyekről.* Egy híres íróról szólva, mindig üres felkiáltásokra és fellengzős dicséretekre szorítkozunk; kimondani róla a nyers igazságot — ez nálunk szentségtörés."

Igen érdekes, hogy Lomonoszov esetében Belinszkij

olyan költészetet is elismer (és nem fosztja meg a lángész bélyegétől), amelynél az ész uralkodik az érzésen. „Ez a rendszerből eredt, korántsem a költői lángész fogyatékosságából."

„... Gyerzsavin elméje orosz ész: határozott, s a miszticizmustól és a titokzatosságtól idegen..." Gyerzsavin szatíráiban és leveleiben „az orosz ész gyakorlati filozófiája nyilvánul meg: ezért fő ismertető vonásuk a *népiség*, amelynek lényege nem a paraszti szavak halmozása, vagy a dalok és a mesék erőltetett utánzása, hanem az orosz észjárás, az orosz felfogás".

Belinszkij bőszen hadakozik az utánzó-szellem ellen — annyira, hogy túlzásba esik.

Belinszkij — legalábbis ebben az időszakban — nem értette meg, hogy a XVIII. századvégi és a XIX. századeleji Oroszország nemzeti talaján miért keletkeztek olyan jelenségek, amelyek látszólag a francia klasszicizmust követték (Zsukovszkijtól kezdve pedig az angol és a német romanticizmust), és mivel helytelen történeti nézetek rabja volt, s még kevésbé értette a nemzetek fejlődésének általános törvényeit — nem volt képes felfedezni az orosz nemzeti bélyeget mindazon, ami az ő szemében csupán utánzásnak látszott.

E korai munkájában sok olyan naiv és fiatalosan túlzott érvelés akad, ami valósággal bosszantó.

De a külföld-majmolásra már akkor megsemmisítő csapásokat mért. Vágyódása a nagy, eredeti orosz irodalom után, amely korai művének színfoltja, megnemesíti és ma is elevenné teszi írását — jóllehet ebben a művében értékeléseinek javarésze, illetve indokolásuk helytelen. Talán csak Gyerzsavin, Krilov, Gribojedov és Puskin tekintetében van igaza. Fonvizint illetően pedig félig. Noha nagyra becsülte Lomonoszovot, túlságosan egyoldalú (vagyis csak humán) műveltsége miatt nem értékelhette kellőképp a tudós Lomonoszov lángelméjét, aki számos olyan felfedezés

előfutára volt, amelynek babérjait mások aratták le. A helytelen indokolás ellenére azonban minden többékevésbé a helyén van Belinszkij e művében.

Az orosz regény és Gogol regényei

Az ihlet lehet „a lélek energiája", és olyan ihlet, amely „akarattól, kívánságtól, céltól, számítástól szítva, ópiumadagként hat." „Az efféle ihlet (vagyis az utóbbi. — *A. F.)* gyümölcsei olykor külsőre csillogók, de csillogásuk talmi ragyogás..." Ez igaz és... nem igaz. Azért igaz, mert mindkét fajta ihlet létezik; azért nem igaz, mert a költészet valódi ereje gyakran ott és akkor jelentkezik, ahol és amikor e kettő *egybeforr.*

E munkájában a realista Belinszkij általában mindig idealista köntösben nyilatkozik meg, mint például: „az alkotás fő ismertetőjele a titokzatos jövőbelátás, a költői alvajárás." Ez azonban alig akadályozza abban, hogy ragyogó realisztikus elemzést adjon Gogol regényeiről; az idealista máz jóformán magától lepereg, kiváltképp a mi, mai szemünk és fülünk számára. „Éppen az a reális költészet feladata, hogy az élet prózájából kiemelje az élet költészetét..." — ebben Belinszkij közel áll ahhoz, ahogyan mi értelmezzük a realizmust.

Korunk hőse

A bevezetésben pontosabban meghatározza felfogását a Gogol előtti irodalomról, tisztázza az *Irodalmi ábrándok*ban egyoldalúan kifejtett indokait, s ennek során erősen közeledik a valósághoz.

Kiemeli Kolcovot, és az őt megillető helyre teszi

Benyetkiovot, akinek tehetsége „külsőleges . . ., s a művészet külsőségeivel káprázta tja el szemünket . . ."

„A népi közvetlenség bűvkörében" levő Kolcov „mélyenszántó kérdéseket népköltészeti formában tárgyal. E sajátossága miatt nem fordítható le semmilyen nyelvre, és csak odahaza érthető, csak honfitársai számára."

Sok minden, amit Belinszkij Kolcovról mondott, ráillik a mi Iszakovszkijunkra, erre a páratlan népi tehetségre, akit szintén nem értékelnek még kellően. De az igazságnak tartozom azzal a kijelentéssel, hogy Iszakovszkij gondolat és forma tekintetében egyaránt Kolcov fölött áll.

A „szó mint gondolat" és „a szó mint üres hang" tárgyában a helyes gondolat idealista köntösbe öltözik.

Belinszkij zsenialitása abban nyilvánul meg, hogy ahol önálló, ott jobbára igaza van; ahol nem önálló, az lepereg, mint a máz.

Nagyszerű, hogy azáltal tárja fel Pecsorin alakjának társadalmi tartalmát, amiben ez az alak a leginkább megmutatja önmagát a regényben: szerelmi kapcsolatai révén.

„A szerelemhez úgy kell az ésszerű tartalom, mint az olaj a lámpa égéséhez . . ."

„Az erős szerelemvágyat gyakran már szerelemnek tekinti, ha akad olyan alany, amelyre irányul; az akadályok szenvedéllyé változtatják, a kielégülés pedig megsemmisíti."

A „reflexió" olyasmi, amikor az ember kettéhasad: „egyik része él, a másik pedig figyel és ítéletet mond róla. Itt nincs teljesség semmilyen érzésben, semmilyen gondolatban, semmilyen cselekményben". Azt lehetne hinni, hogy az író elmarasztalja a reflexiót! De ugyanott igazolja is, mivel egyetlen érzésnél „az ember saját érzeteinek rabja", holott „az ember halhatatlan szellemének érdeme . . . az értelmessége, en-

nek legutolsó, legmagasabb aktusa pedig a gondolat. A gondolatban rejlik az ember függetlensége és szabadsága tulajdon szenvedélyeitől és alantas érzeteitől... A közvetlenségből az értelmes tudatba való átmenet azonban feltétlenül a reflexión keresztül megy végbe..."

A *Faust*, a *Hamlet* — a reflexió megdicsőülése. Ugyanilyen Pecsorin is. „Ez átmeneti lelki állapot, amelyben az ember számára *minden régi széthull, új pedig még nincs* (kiemelés tőlem. — *A. F.*), s amelyben az ember csupán valami jövőbeli valóság lehetősége és csalóka látszat a jelenben." Ez zseniális! (Akárcsak a cikk végén a ragyogó elemzés Pecsorinról és összehasonlítása Anyeginnel.) Ez zseniális, *ha* Belinszkij felismerte annak a jelenségnek *társadalmi és történelmi* értelmét, amiről már sejtelme volt — vagyis azt, hogy a dekabrista mozgalmat már szétzúzták, a forradalmi demokratikus mozgalom azonban még nem fejlődött ki. Ez Pecsorin társadalmi értelme.

Belinszkijnek az a megállapítása pedig, amely szerint Pecsorin „engesztelést" nyerhet egy nő által, mint ahogyan Tatyjána támasztotta fel Anyegint „halálos kábulatából egy szépséges életre, de nem azért, hogy boldogságot adjon neki, hanem hogy megbüntesse, amiért nem hitt a szerelem és az élet szentségében s a női méltóságban..." — ez a megállapítás Belinszkij lelkének meghatóan szép oldalát tárja fel.

Szubjektív és objektív a költészetben

Belinszkijnek Lermontov költeményeiről szóló cikkében igen lényeges szakasz a Goethéről szóló kritika, amely a szubjektív elem hiányosságait rója fel (bár Goethét Belinszkij rendszerint igen nagyra becsüli).

„Ez volt az oka annak, hogy a Goethénél kevésbé *művészi,* de *emberibb és humánusabb* schilleri költészet nagyobb visszhangra lelt az emberiség körében, mint Goethe költészete." Itt Belinszkij újólag megcáfolja az általa nemegyszer hirdetett idealista elképzelést az esztétikai érzés önzetlen voltáról, mivel bebizonyítja, hogy jómaga a világot tudatosan átformáló költészet híve.

1948

Anyegin

Puskin a romanticizmusról elterjedt *képzet* ellenére, helyesen értelmezte a romanticizmust. Lenszkijnek a párbaj előtti verséhez a következő megjegyzést fűzi: „Oly *homályosan és erőtlenül* írt, hogy romanticizmusnak *nevezzük, noha én semmi romanticizmust nem látok benne.*" (kiemelés tőlem. — *A. F.)*

Puskin jól megérezte a társadalmi mozgalmat, fejlődést. Gorkij ezt írta: „Anyegin mint típus éppen csak kialakulóban volt a húszas években, a költő azonban nyomban elleste lelkivilágát, kitanulmányozta, megértette, s megírta az első orosz realista regényt, olyan regényt, amely hervadhatatlan szépsége mellett becses történeti dokumentum számunkra, s pontosabban és hívebben festi a kort, mint ahogyan tucatnyi vastag könyv ábrázolja mind a mai napig."

Puskinnak ebből az ízig-vérig realista regényéből tisztán kicsendül a *szükséges, a kívánság, az ábránd.* Erkölcsi tekintetben mindenekelőtt Tatyjána alakjában öltenek testet Puskin legkülönb vonásai, életének megvalósulatlan ábrándja; Tatyjána egyúttal az orosz nő általánosított alakja. A való életben elszórtan fordultak elő ilyen Tatyjána-féle tulajdonságok — s Tatyjána egybefoglalt alakja, az orosz lánynak és nőnek e szétforgácsolt tulajdonságokból összeállított, egységes, eszményített figurája a realizmus hatalmas győzelme, mivel ábránd *nélkül,* szükséges *nélkül,* vagyis *romantika nélkül* nem lehet realizmus. Puskin maga mondja: „Az pedig, akiről Tatyjána kedves

ideálját alkottam . . .” Valamivel korábban pedig így beszél Tatyjánáról: „az én hűséges ideálom.”

Másrészt Nyecskina a *Litye raturnaja Gazetá*ban közölt érdekes cikkében *(Nép és művészet)* erősen eltúlozza a Puskin alkotásaiban levő demokratikus elemeket. Anyegin, Lenszkij és Tatyjána kivételek a nemesi társadalomban, s e kivételes környezetből származtak a dekabristák. De ezek a kivételes emberek mégis mennyire távol állanak a néptől! Az Anyegin erősen hangsúlyozza, hogy ezek az emberek a nemesi talajból nőttek ki. Belinszkij jól megértette ezt, amikor kijelentette, hogy Puskin támadja a nemességben mindazt, ami ellentétben van az emberiességgel, az osztályelv azonban örök igazság számára.

1953

Puskin prózája

Lenyűgöz egyszerűségével, tömörségével, a gondolat kifejező erejével. Okos. De nincs benne *uralkodó* gondolat. Ez különösen akkor tűnik ki, ha valaki a befejezetlen művek töredékeit vizsgálja: az érdeklődés túlságosan szétforgácsolódik, „összevisszaság honol bennük”, bár páratlan megfigyelőképesség, művészi részletek és egyes ragyogó megállapítások jellemzik valamennyit.

Jelleme folytán Puskin fél az ellentmondások kiélezésétől, jobban szereti a sima, sőt szerencsés befejezést: *A lövés*ben a festményt lövi át; a postamester leánya gazdagon, gyermekeivel együtt látogat el apja sírjához; *A pikk dámá*ban Liza gazdag emberhez megy férjhez; Dubrovszkij nem áll bosszút és külföldre menekül; *A parasztruhás kisasszony*ban a fiatalok egybekelnek, mert a két földesúr-apa kibékült stb.

Mindazonáltal Puskin az orosz próza igazi megalapítója.

A köpönyeg elképzelhetetlen *A postamester* nélkül. Benne rejlik a csírája mindannak, amit a XIX. századi orosz próza elért. *A koporsókészítő*ben, *A postamester*ben, *A pikk dámá*ban már benne van Gogol és Dosztojevszkij, a *Gorjuhino falu történetéb*en pedig — Scsedrin. És Dosztojevszkij nyelve is. Turgenyev, Csehov is Puskintól ered. Leszkov a törvénytelen fia. Egyesek rámutatnak Tolsztoj és Lermontov prózájának kapcsolatára is. A nagyvilági társaság ábrázolásának módja azonban Lermontovnál és Tolsztojnál egyaránt Puskintól ered, különösképp a befejezetlen társadalmi tárgyú műveiből: Puskin már meglátta e társaságban mindazt, amit Lermontov és Tolsztoj annyira gyűlölt. Puskin zseniális tehetségével felvázolt majdnem mindent, amit később a prózában feldolgoztak. Talán túl korán halt meg ahhoz, hogy igazi prózaíró lehessen. Ateista, az életet elfogadó világnézete mégis túlságosan úri volt és ezért hiányzott belőle a rettenthetetlen bátorság; Kirpotyinnak az a feltevése, hogy Puskin pályája kezdetén a parasztság álláspontján volt, nem bizonyítható. Puskin ugyan félt Pugacsovtól, de ahhoz mégis elég bátor volt, hogy rendkívüli, lenyűgöző emberként ábrázolja. Ő az első, aki a legalsó néprétegekben kiforrott, tevékeny jellemű egyéneket talált — bár ezek főként „haramiák" (Pugacsov, a *Dubrovszkij* parasztjai, Kirdzsali).

1944—1953

Turgenyev

Három arckép, Három találkozás

Turgenyev olyan író, akit a mai kritika és irodalomtudomány, valamint íróink jelentős része nem értékel kellőképpen. Prózája jellegét tekintve, Puskin közvetlen utóda. Különösen e két ifjúkori elbeszélése puskini ízű, még abban az értelemben is, hogy szintén „összevisszaság honol benne". E tulajdonság egyébként csupán Turgenyev legelső elbeszéléseire jellemző.

Prózájában Turgenyev emocionálisabb Puskinnál, ezért kevésbé tárgyilagos, többet nyújt önmagából. Turgenyev nélkül elképzelhetetlen Bunyin és Alekszej Tolsztoj. Lev Tolsztoj megállapítása, amelyet az *Egy vadász feljegyzései* elolvasása után tett — „Elolvastam és rájöttem, hogy végképp tehetségtelen vagyok" — egyáltalán nem tetszelgés, hanem szó szerint értendő. *A Kraszivaja Mecs menti Kaszján* és az *Élő ereklye* című elbeszéléseivel Turgenyev Tolsztoj népiparaszti témájának előfutára volt. A *Mumu* minden tekintetben tökéletesebb elbeszélés, mint a *Polikuska*.

A népi nyelv (vagyis az, ahogyan a parasztok beszélnek) Turgenyevnél az egész orosz irodalomban — természetesen a mai irodalmat is beleértve — páratlan magasságba emelkedik; Turgenyev e tekintetben Puskin irányzatát folytatja és fejleszti tovább. Gogolnál ez a népi nyelv, vagyis népi származású hőseinek beszéde ukrán ízű. Tolsztoj túlságosan iparkodott a népi tájszólást tolmácsolni, s ezért túlzásokba esett. A többieknél, még Csehovnál is (bár elismerés illeti különösen Csehovot, de Leszkovot és Bunyint is) —

a parasztok nyelve vagy a „naturalista modorosság" bűnébe esik, vagy túlságosan „művelt". Turgenyevnél a nép nyelve szintiszta, természetesen bölcs orosz nyelv (de hiányzik belőle a Gorkijnál néha előforduló „bölcselkedés"): keresetlen, találó, könnyedén, mesterkéltség és elszürkítés nélkül fejezi ki a legbonyolultabb fogalmakat is. Még a *Három találkozás* Lukjanicsa is irigylésre méltó kifejező erővel beszél. Lukjanics sorsa kivételes, de mégis sok, igen sok későbbi alak előfutára.

Turgenyev túlzott hódolata a nőiesség előtt, női figurái és főként leányalakjai bosszantották Tolsztojt, aki mint realista, érzékibb és szigorúbb volt. Ennek a turgenyevi eszményítésnek azonban megvan a maga varázsa, rendkívüli bája, a maga igazsága. Azt mondanám, hogy manapság éppen az ifjúság, a női szépség ilyen ábrázolásmódja hiányzik irodalmunkból, amely túlzottan naturalisztikus, földhöz tapadó. Fiatalságunknak ilyen „eszményi" ábrázolásra van szüksége az életnek éppen *erről az oldaláról*, mivel efelé törekszik; fiatalságunk ebben az értelemben maga is eszményivé válik, még a mi nemzedékünk szemében, s ezeket a vonásokat fejleszteni kell benne. Tanáraink az iskolában ajánlják minél többet a fiataloknak, hogy olvassák Turgenyevet. Puskin és Turgenyev: prózánk megalapozói. Ami az orosz próza fejlődésének legjava — csírájában mind megvan Puskinnál és Turgenyevnél. Gogol zsenialitása ellenére túlságosan „különleges". Viszont az ő irányzata, amely Dosztojevszkijban fejlődött tovább, szintén Puskintól ered — ez paradoxonnak tűnik, mivel senki sem áll oly éles ellentétben egymással, mint Puskin és Dosztojevszkij. Két különböző életelv ez, ha mindegyiket lényegében vizsgáljuk, Puskin azonban mindent magába foglalt, Dosztojevszkij is belőle táplálkozik, Gogolon *keresztül* és *közvetlenül*. Turgenyev pedig mint

Puskin egyenes leszármazottja (egy évtizednél rövidebb idő választja el Puskin tevékenységének végét és Turgenyevének kezdetét) — az orosz próza fejlődésének legfőbb és legszebb pályájához tartozik. A természet nála hamisítatlanul orosz, költőiségében szelíd és titokzatos, leírásai érzékletesen pontosak és liraian átszellemültek. Remek író! Milyen kár, hogy nem lehet mindezt személyesen elmondani neki! Életében mindig háttérbe szorították...

1944

Bűn és bűnhődés

Dosztojevszkij *A becsületes tolvaj* egyik változatában szinte előre megjósolja a *Bűn és bűnhődés* alaptémáját:

„Mivel a bűnös ember akarata nem lehet bátor, meg ítélőképessége sem mindig józan, ezért elköveti e szégyenletes cselekedetet, és szennyes gondolata nyomban tetté válik. Mihelyt pedig elköveti, s ha bűnös élete ellenére még nem temette el magában végképp az embert, ha maradt benne legalább egy parányi szív, akkor szíve azonnal siránkozni kezd, elfacsarodik, kígyóként mardossa a bűnbánat, és az illető nem a szégyenletes tett miatt hal meg, hanem a bánattól, mert ok nélkül elpusztította a legjobbat, amit mindenek ellenére megőrzött önmagában, amiért még embernek nevezhette magát."

A regény „Epilógus"-ában szó esik arról, hogy Raszkolnyikov és Szonya szerelmében már ott ragyogott „az új jövő, az új életre támadás hajnala". Rendkívül hasznos dolog szembeállítani Tolsztoj *Feltámadás*át Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ével, Tolsztoj bírálata mennyivel tudatosabb, alapjaiban rázza meg a földesúri-burzsoá, hivatalnoki államot, leleplezi a dolgozók valamennyi zsarnokát — a legnagyobbtól a legkisebbig. Szonya Marmeladova halvány árnyék Katyusa Maszlovához képest. De vannak zseniális oldalak a *Bűn és bűnhődés*ben. A regény olyan arányos, mintha formába öntötték volna. Bár szereplői-

nek száma korlátolt, mégis úgy látszik, mintha ezer meg ezer szerencsétlen ember sorsa gyűlne össze benne — az egész régi Pétervár látszik e döbbenetes perspektívában.

Eszmék csapnak össze, a kifejlődés dialektikája szokatlan. Sok „rémség" sűrűsödik egybe, s már természetellenesen hat; az a jelenet, amikor az őrült Katyerina Ivanovna kiviszi gyermekeit az utcára, lábasokat csapkod és táncra perdíti gyermekeit — hamis, természetellenes, elnyújtott. A hatvanas évek haladó személyiségei szocializmusának bírálata megdöbbentően sekélyes és lapos egy ilyen nagy művészhez képest.

De micsoda erő árad belőle — az ördög vinné!

1952

Mit tegyünk?

„... Nem tartjuk Gogol műveit feltétlenül kielégítőeknek az orosz közönség valamennyi mai igényéhez képest, még a *Holt lelkek*ben is találunk gyenge, vagy legalábbis nem eléggé kidolgozott részeket..." Csernisevszkij véleménye szerint, az új íróktól várható „azon eszmék teljesebb és kielégítőbb kifejezése, melyeket Gogol csak egy oldalról tárgyalt, nem ismerve fel teljes egészében összefüggésüket, okaikat és következményeiket" *(Vázlatok az orosz kritika gogoli korszakából).* Csernisevszkij e szempontja teljesen megfelel világnézetének, kiváltképp esztétikai felfogásának. Abban látta Gogol fő érdemét, hogy „az orosz irodalomban ő törekedett először határozottan a tartalmasságra, mégpedig olyan hasznos irányban, mint a kritika". Csernisevszkij azonban már *A művészet esztétikai viszonya a valósághoz* című művében hangoztatta: „A művészi alkotásoknak más jelentőségük is van: az élet magyarázata; gyakran az is a jelentőségük, hogy ítéletet mondanak az élet jelenségeiről." Viszont — tesszük hozzá mi — a magyarázat és az ítélet nem teljes, ha nincsenek pozitív személyek, az eszménynek élet-szülte harcosait. Ennélfogva a *Mit tegyünk?* pozitív hősei „egytől egyig vakmerő, rendíthetetlen, meg nem hátráló emberek, akik értenek a munkához, és ha egyszer nekilátnak, akkor alaposan megfogják".

„Hajlandó vagyok fogadni — írja Csernisevszkij —, hogy Kirszanov, Lopuhov a közönség többségének

szemében hős, magasabb rendű személy, talán eszményített alak, sőt esetleg a valóságban lehetetlen, oly roppant fennkölt, s nemeslelkű. Nem, barátaim... nem ők állanak túlságosan fenn, hanem ti álltok túlságosan lenn."

Rahmetovban, Kirszanovban, Lopuhovban, Vera Pavlovnában Csernisevszkij a saját és barátai legkülönb vonásait ábrázolta, átugorva a véletlen, sekélyes, felszínes dolgokon. Ők saját koruk emberei és egyúttal a jövendőről szőtt ábrándjaik megtestesítői.

A regényben inkább Csernisevszkij magasztos és nemes eszméje a hős, mintsem maga az élet, ez azonban nem fosztja meg a regényt művészi varázsától. Jellemző ez Herzen szépirodalmi alkotásaira is; ezt Belinszkij tárta fel a *Ki a bűnös?* című regény és Goncsarov *Hétköznapi történet*ének egybevetése útján.

A realizmus formái annyira változatosak, hogy nem lehet semmilyen dogmába foglalni.

A „legcsodálatosabb" az, hogy nyelvét tekintve Csernisevszkij a *Mit tegyünk?*-ben éppen a legádázabb ellenségéhez — Dosztojevszkijhoz áll a legközelebb. Mindkettőjük kifejezésmódja úgyszólván raznocsinyeci. Ez a modora volt már a „pétervári" Gogolnak, egyes ismertetőjeleit pedig Puskinnál is megleljük. De senki sem fejlesztette ezt a raznocsinyeci modort olyan magas fokra, mint éppen Dosztojevszkij és Csernisevszkij, e két ellenlábas, akik egy gyökérből hajtottak ki, de ellentétes utakon haladtak.

1952

Csehov

A menyasszony, A sztyep, Unalmas történet, A párbaj, Parasztok

Csehov kétségtelenül az egyik legcsodálatosabb író a világon. De igen nehéz egyfolytában sokat olvasni prózájából: ha egyvégtében olvassuk, mégis unalmassá válik. Miért? Ritka okos, az emberek boldogságát kívánja, minden elbeszélésében van „háttér". Csehov roppant tiszta, átlátszó, egyszerű. Nem lehet azt mondani, hogy csupán elemző alkatú, kétségtelenül emocionális jellem; legtöbb elbeszélésében nincs semmi felesleges, humora elbűvölő, elbeszélései még tárgyuk felépítése szempontjából is szórakoztatóak, ha úgyszólván elvontan vizsgáljuk a témát. De egyfolytában sokáig olvasni unalmas. Mert alakjai egyhangúak és érdektelenek. Nehéz szeretni őket. Mindaz a nagyság, ami mindenkor megvolt a népben — kiváltképp Csehov munkásságának korában —, ami kifejezésre jutott a sokmillió, köznépi származású, rendkívüli emberben és az orosz forradalmárok, az orosz tudósok titáni alakjaiban, az irodalom, a festészet és a színművészet óriásaiban — mindez végképp elsiklott Csehov, az író mellett... Nála nincs egyetlen kiváló paraszt, vagy munkás, vagy értelmiségi! Érdemes elgondolkodni azon, hogy ebben az időben írta Tolsztoj a *Hadzsi Muratot*, a *Feltámadást*, a *Szergij atyát*, és valamennyi páratlan, népi példabeszéd-szerű elbeszélését. Hamarosan pedig feltűnt Gorkij, aki a legalsó néprétegek vérből alakjait ábrázolta.

Tolsztoj erőssége Csehovval szemben nemcsak az, hogy Tolsztoj eleve óriás és ezért mélyebben érezte

a népi életet. Tolsztoj erőssége még az is, hogy — a legkíméletlenebb orosz realista létére — ízig-vérig hősi alkatú. Tolsztoj hősei szellemi nagyságukat, erkölcsi erejüket tekintve valóban *hősök: Andrej Bolkonszkij*, az apja, Pierre Bezuhov, Natasa Rosztova, Anna Karenina, Szergij atya, Katyusa Maszlova, Hadzsi-Murat. Igen, Tolsztoj hősi író. Teljesen szakmai szempontból Gorkij aligha nagyobb író Csehovnál. Gorkij azonban hősi író, és szintén erőteljesebb Csehovnál.

Csehovnál a valóság unalmas, mivel nem értette meg, hogy „a művészetben úgy kell nevelni a valóságot, akár a montreuili kórtét", hogy a realizmus igazi ereje ott nyilvánul meg, ahol harc dúl a hősiesség és az aljasság, a jó és a rossz között, ahol a két elv testet ölt a küzdő emberekben, az emberek harcában jut kifejezésre.

Csehov ezt csak a színműveiben — különösen a *Ványa bácsi*ban és a *Három nővér*ben — értette meg részben, és az én szememben — mégha paradoxonnak hangzik is — a drámaíró Csehov összehasonlíthatatlanul nagyobb a prózaíró Csehovnál. Színdarabjait nem tudom olvasni, főként pedig színpadon látni könnyes megindultság nélkül; prózája viszont — bár elragadtatással adózom gondolatainak, páratlanul igaz és egyszerű ábrázolásmódjának — gyakorta hidegen hagy. Legszebb, legköltőibb, legérzelmesebb írása talán *A sztyep*. De, akármennyire furcsa is ez Csehovnál, indokolatlanul hosszúra nyúlik és ezért helyenként szintén kissé unalmas. Igen érzelmi jellegűek, e szó legmélyebb értelmében, az olyan tiszta, őszinte és gazdag társadalmi mondanivalójú elbeszélések, mint *A mezzaninos ház* és *A kutyás hölgy*. De mégis milyen jelentéktelenek ezek az emberek! Csehov valamennyi paraszti tárgyú elbeszélése egyszerűen érdektelen számomra — mivel én gyermekkoromtól fogva

láttam, tudtam, s mindmáig emlékszem rá, hogy a paraszt jellemesebbek, okosabbak, nemesebb lelkűek, költőiebbek és egyúttal félelmetesebbek, vagyis emberségükben és állatiságukban erőteljesebbek, mint ahogyan Csehov ábrázolja őket; sokkal változatosabbak, mint amilyennek ő ábrázolta őket, életükben és sorsukban pedig sok *igazi hősiesség* van, amit olyan csodálatosan észrevett Nyekraszov, Turgenyev es Tolsztoj, Gogolról nem is szólva. Hát kellett-e az úri származású Turgenyevnek „felfedeznie", hogy a paraszt ember, mégpedig roppant érdekes ember — azért, hogy negyven esztendő múlva a raznocsinyec Csehov „felfedezze", mennyire szürke és nyomorult a paraszt, vagy állat és szörnyeteg! Csehov valósággal a korabeli orosz valóságnak csupán egyik oldala, hihetetlen pangás állapotában ábrázolva. Aki egymás után olvassa köteteit, annak az a benyomása támad, hogy állandóan ugyanazt olvassa. Csehov drámái pedig azért erőteljesebbek, mert bennük (még a *Cseresznyéskert*ben is) a jövővel vált szót — bár tétován, ábrándosan, de mégis mélységes életszerűséggel. Mind a három nővér — tehetetlensége ellenére — rendkívül romantikus és szép. És a mi haladó, művelt fiatal embereink, gyakorlati élettapasztalatukkal és energiájukkal, a tulajdon lelküknek kialakulóban levő, szépséges érzelmi és mélységesen emberi gazdagságában azoknak a legszebb húroknak visszhangját lelik meg, melyek a *Három nővér*ben is megpendülnek. Ezt a mai fiatal nézőközönségen tapasztalom, a *Három nővér*nek a Művész Színházban tartott előadásán. Ez az előadás (mint a darab is) általában mélységesen hazafias, és páratlan erkölcsi erővel hat az emberek lelkére: megtisztítja őket. Nagy jelentőségű az új nemzedékek nevelése szempontjából.

Csehov prózája utánozhatatlan, nemzedékek tanultak tőle, tanulnak ma, és tanulnak a jövőben. S mégis

látom, hogy a nálunk munkásokból és parasztokból fejlődő értelmiség nemcsak egyre jobban távolodik a Csehov prózájában ábrázolt értelmiségtől, hanem egyszerűen a maga módján fejlődik, és más irányba, igen messze tart a csehovi értelmiség egész alkatától, élet- és gondolkodásmódjától — tehát Csehov az értelmiség ábrázolásában nem érte el általános emberi magaslatát. Csakugyan, miért találnak a mai munkás- és parasztgyermekek több hasonlóságot önmagukban Andrej Bolkonszkijjal, Pierre Bezuhovval, Natasa Rosztovával, mint a csehovi raznocsinyecekkel? A Csehov-féle értelmiség a mi haladó, művelt fiatalságunk szemében okvetlenül egy kissé érthetetlennek, haszontalannak, unalmasnak tetszik. E tekintetben Andrej herceg, Pierre és Natasa érthetőbb és közelibb.

Hát kellett-e az úri származású Turgenyevnek „felfedeznie" a raznocsinyec Bazarovot, akiben egész ifjúságunk önmagával rokon vonásokat lel — hogy harminc esztendő múltán a raznocsinyec Csehov olyan raznocsinyeceket ábrázoljon, akikkel a mi fiatalságunknak semmiféle rokonsága sincs!...

Csehov színműveiben kevésbé hétköznapi, helyhez kötött, s inkább általános emberi jellegű, mint prózájában. Az életben azonban még érdekesebb emberek is voltak, mint az ő drámáiban. Csehov, a prózaíró néhány valóban szürke figurától eltekintve, mint a *Kikapós feleség* Dimovja vagy az *Ellenségek* Kirillovja, nem ábrázolt, vagy úgyszólván nem ábrázolt egyetlen kiváló, ügyét híven szolgáló, népét szerető és lelke minden erejét neki szentelő, szép s erős jellemű néptanítót, felcsert, mezőgazdászt, orvost, amilyent én szép számmal ismerek gyermekkoromból; nem mutatott meg egyetlen igazán miniszteri agyú és valóban energikus, nem mindennapi parasztembert, egyetlen kiválóan eredeti és egyéni muzsikot, amilyent én csupán a magam falujában, behunyt szemmel, tucatjával

nevezhetek meg, s akik shakespeare-i külsejük és lelkük folytán olyan plasztikusan élnek emlékezetemben, mintha rézbe metszették vagy bronzból öntötték volna őket; Csehov azonban nem látta mindezt, és ez óriási kudarc számára mint művész számára.

Aki az orosz valóságban nem látott meg egyetlen merész, okos, gondolkodó és kutató munkást, mesterembert, egyetlen jellemes parasztot, egyetlen elvhű, kitűnő, okos, erős népi értelmiségit — az mégiscsak élete végéig távol marad a harc és a fejlődés fő sodrától. Miként olvashatom érdeklődéssel és szerethetem a szürke Dimovot, amikor tudom, hogy anyám, az egyszerű felcsernő, aki nemegyszer hozott nagy áldozatokat mások egészségének megmentéséért, shakespeare-i jellemű ember volt, az igazság apostola és egyúttal olyan zsarnok, mint Marfa Poszadnyica! Többszáz versztányi távolságból jártak hozzá a parasztok tanácsot kérni, nemcsak orvosi ügyekben, hanem mindennapi dolgaikban, a közösség ügyeiben is. Nem tudok érdeklődéssel olvasni a csehovi értelmiségiek sorsáról, ha olyan orvost ismerek, mint a csisztopoli Avgyejev Dmitrij Dmitrijevics, aki negyven évig dolgozott elviselhetetlenül nehéz körülmények között a csisztopoli tatár parasztok körében, s nagy, szép és erős ember volt, és nem mindennapi életpályája, lenyűgöző egyénisége folytán éppoly távol állott a csehovi „hősöktől", mint Lear király Csebutikintől; ha olyan orvost ismerek, mint Piszarev doktor apja, aki (az apa) körzeti felcserként került a jaroszlavli kormányzóság egyik községébe, és a régi rendszer viszonyai között, önképzés útján, magánúton elvégezte orvosi tanulmányait, orvos lett, több mint ötvenöt évig dolgozott egy körzetben, a parasztok és a parasztasszonyok egész nemzedékeit gyógyította, és már ifjúkorában rábeszélte a muzsikokat, hogy ültessenek ligetet falujuk határában, az alkalmatlannak

tartott földeken, s a liget az orvos élete alkonyán óriási parkká terebélyesedett — és a jaroszlavli kolhozparasztok büszkesége lett. Meg kell mondanom, hogy ez az „Asztrov doktor" egész életét a népnek szentelte. Csehov nem látta meg ezt Oroszországban — s ez óriási írói kudarc számára. A nép körében voltak egyszerű Micsurinok, Mengyelejevek, Repinek, Jermolovák, Csajkovszkijok, főként pedig már növekedtek az egyszerű Leninek is, s ezek a kicsiny emberek igen színpompás alakok voltak, akárcsak legmagasabb példaképeik — s egyáltalán nem hasonlítottak Dimovra, sem Kirillovra, Csehov azonban nem vette észre ezt.

A nagy orosz irodalom művelői — Puskin, Gogol, Lermontov, Turgenyev, Nyekraszov, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov, Gorkij — között Csehovot emiatt mégiscsak a legkisebbnek kell tekintenünk. De természetesen *éppen e nagyok között* a legkisebbnek.

1944

B. G. Reizov „Balzac életműve" című könyve

(Ismertetés és megjegyzések)

Elemzést nyújt a XIX. század eleji „romantikus" mozgalomról. Sokféle árnyalata ellenére, amely 1840-ben végleg két irányzatban kristályosodott ki a tulajdonképpeni „romanticizmus"-ban (Hugo) és a voltaképpeni realizmusban (Stendhal, Balzac) — a húszas és a harmincas években ez a mozgalom még magába foglalta Byront és Goethét, Schillert és Balzacot, Walter Scottot és Stendhalt, Musset-t és Merimée-t. Ez igazolja Barbusse szavait: „A romanticizmus realista".

Csakugyan, az egyik észrevétlenül átszövi a másikat, átcsap a másikba. Balzac a realizmus és a romanticizmus szintézisére törekedett, s ezt helytelenül „az eklekticizmus irodalmának" nevezte. Valójában nemcsak a filozófiai általánosítások tekintetében törekedett szintézisre, hanem a művészi eszközök szintézisét is szorgalmazta. Eleinte a fantasztikum, a szatanizmus, a byronizmus, a mélabú és a gúny, s általában a „filozófiai" és a „szimbolikus" szereplők játszottak vezető szerepet műveiben (*A szamárbőr* — amely szoros kapcsolatban áll a *Faust* első részével). Azután rátér az „erkölcs-jelenetekre", vagyis tulajdonképpen az *Emberi színjáték*ra, azaz a mai értelemben vett realizmusra. Jómaga így fogalmazza meg: „Az univerzális emberek, a kétarcú elmék mindent elfogadnak, lírát és cselekményt, drámát és ódát, mivel úgy vélik, hogy a tökéletesség a dolgok teljes látását követeli meg. Ez az iskola, amely irodalmi eklekticiz-

musnak nevezhető, azt kívánja, hogy a világot a maga valóságában ábrázoljuk: alakokat és eszméket, eszmét az alakban, alakot az eszmében, mozgást és ábrándot".

Mai irodalmunk fejlődésére igen hasznos az a gondolat, hogy Balzac realizmusa „romantikus" és „klaszszikus" elemeket foglalt magába. Balzac esztétikáját Reizov így fejti ki: „A művészetnek egyesítenie kell magában Rafael kecsességét és a középkori torzságot, a racine-i verset az *Orientales** verseivel és a groteszket Venusszal egy sorban."

A „romantikus" mozgalomnak a „klasszicizmussal" szemben általános vonása volt — *azelőtt* és *azután* is, hogy a mi értelmezésünk szerinti romantikusokra és realistákra vált szét —, hogy a torzságot és a rútságot méltónak tartotta a művész tollára, a széppel egyetemben. Később Zola és „naturalista" iskolája, kiváltképp pedig Zola epigonjai, csak a torzságot és rútságot választották témájukul. Balzac nem jutott idáig, ő egy fejjel magasabb volt náluk. De megsemmisítő bírálattal illette a szépség „klasszicista" ábrázolását, még az ógörögöt is, mivel ennek „csupán egyetlen formája" volt temérdek másolatban: az *Iliász*, a görög szobrok és templomok. Pedig „a művészet a mi értelmezésünk szerint magában foglalja az eszményt és a fantáziát... A legeszményibb szobor is elhelyezhető a milánói dóm tízezernyi szobra között, Racine sorai az *Orientales*-ban, holmi angol Venus a *Clarisse*-ban**, *A khioszi vérfürdő*ben*** egy elbűvölő nőalak a lófarok mellett". A realista Balzacnak tetszett *„A párizsi Notre-Dame"* és a kínai groteszk.

* *Orientales* — a görög felkelés által ihletett lírai költemények gyűjteménye.

** *Clarisse Harlowe* — *Richardson regénye: az erényes lány példaképe*

*** *A khioszi vérfürdő* — Delacroix festménye. — A ford.

A balzaci realizmus e szintetikus jellege, amely az író világnézete és társadalmi körülményei folytán eszmei-művészi tekintetben nem lehet annyira tökéletes, mint amit mi érhetnénk el, de még mindig — sajnos! — „nem értük el"; ez a szintetikus jelleg egy fejjel a kortárs realisták fölé emeli az írót. Hozzá képest nemcsak Zola, hanem Flaubert is túlságosan földhöz tapadó, röghöz kötött. Stílusának szépségei ellenére Flaubert annyira „tárgyilagos", annyira hiányzik belőle a jóra, az „eszményre" való törekvés, hogy bizonyos értelemben a formalista irodalom megalapítójának tekinthető — kiváltképp a *Salammbô* óta.

A tudatlanság páratlan önteltsége, amely egyébként fiatal korban teljesen megbocsátható, megakadályozott abban, hogy a *Félre Schillerrel!* című cikkeim köré csoportosuló, ifjúkori írásaimban —

a) megértsem a „romanticizmus" termékenyítő hatását a régi „szintetizáló" és a mai szocialista realizmusban;

b) kiemeljem e tekintetben Balzacot, Stendhalt az olyanok közül, mint Flaubert és Zola.

De büszke lehetek rá, hogy mindenkinél előbb „jöttem rá" mennyire nem felelnek meg az iskolák és irányzatok régi meghatározásai valóságos helyzetünknek (a művészi módszer tekintetében), s megértettem, hogy például Swift és Tolsztoj a maga módján egyaránt realista. A. Gyerman úgy vélekedett, hogy én ezáltal mindent „egyenlősítek"; ellenkezőleg — éppen ezáltal „jöttem rá", milyen roppantul *változatos* művészi kifejező eszközök lehetségesek a realizmus, s méginkább a szocialista realizmus keretein belül.

(Megjegyzés. E tekintetben nagyon elgondolkoztató a már teljesen kiforrott realista Balzac másodszori visszatérése Walter Scotthoz és Cooperhez, abban az időben, amikor a francia irodalom már régen elhidegült e volt tanítóitól.)

Balzac realizmusának szintetikus jellege megmutatkozik művei formáján. A *lírai emocionális* színezet szerepet játszik nála a forma és a stílus fogalmában. Nyelvi eszközei változatosak.

Reizov: „Balzac szüntelenül kortársai szemére veti, hogy mondataik nem eléggé elevenek, hajlékonyak, nem engedelmeskednek kellőképpen a gondolatnak, hogy egyforma nyelven írnak merőben különböző tartalmú műveket."

A realizmus és a romanticizmus összeolvadása, helyesebben szólva, szintézise magasabb fokra emeli a realizmust. Mit jelent ez? Az élet igazsága ábránddal, vagyis a jövővel gazdagítva, a mi életünk körülményei között, amely a tökéletesség, a jó irányában fejlődik — vajon nem ez a realizmus legmagasabb foka? Ez a szocialista realizmus megfogalmazása. Szerencsések vagyunk! A történelemben soha, senkinek nem adattak meg olyan hősök, akik már a jelenben annyira a jövő vonásait testesítenék meg, mint a mi hőseink. Ezt azonban még csak igen kis mértékben ábrázoltuk művészetünkben, mivel nem tudunk helyesen látni és túlságosan vájkálunk a „szemétben".

Viszont a mi reaizmusunknak mint „hősi" realizmusnak szembeállítása a múltbeli „kritikai" realizmussal — nem pontos, nem egészen helyes, s az igaz gondolatnak csak parányi magvát tartalmazza. Azért helytelen, mert a múlt tekintetében a mi realizmusunk *még következetesebb a kritikában,* mint ezt már egy ízben megállapítottam, és azért, mert mi még magasabb szemszögből vizsgáljuk a régit, azonkívül a mi életünkben is még sok „szemét" s egyéb rossz akad.

De még helytelenebb az a gondolat, hogy a régi realizmus semmit sem igenelt, semmit sem emelt fel, nem alkotott hősöket. Micsoda badarság! Az orosz klasszikus irodalom éppen ezen alapul — Puskin,

Tolsztoj, Turgenyev, Gorkij (még Gogol is, a *Tarasz Bulbában*). Hát Dickens, Stevenson? És Mark Twain a *Tom Sawyer*-ben meg a *Huckleberry Finn*ben, meg az *Utazás a Mississippin*-ben és Romain Rolland, továbbá Ibsen, Hamsun, Walter Scott, meg a *Till Ulenspiegel*?

Jelenleg fontosabb íróink figyelmét a régi realizmusnak *erre* az oldalára irányítani, mivel ez a leghasznosabb számunkra. Irodalmunkban kevés szeretet nyilvánul meg a mai ember iránt, aki a jövő hordozója, a jónak a hirdetője az emberek életében. Enélkül pedig nem lehet igazan ábrázolni a rosszat is az emberben és az életben.

Balzacnak jellemző vonása volt, hogy tudta: a jelenben rejlik a jövő.

Paul Lacour *Les deux Fous* című regényéről írott bírálatában Balzac kijelenti: „Nem elegendő megmutatni, hogy a jelen jobb a múltnál; éreztetni kell az olvasóval, hogy a jelen után a jövő következik, s ez a jövő tökéletesebb annál a kornál, melyben mi élünk." Balzac az *Emberi színjáték*ban is a történeti szemlélet híve, a szó legmélyebb értelmében. Kirajzolódik az élet *áramlása* hősei révén, akik megszemélyesítik a múltat, a jelent (legkülönbözőbb árnyalataival) és a jövőt úgy, ahogyan ezt a jövőt Balzac láthatta és elképzelhette.

Megjegyzés. A polgárok azt állítják, hogy a szocializmus megfosztja az embert egyéniségétől. De hiszen ugyanezt mondták sokan — és mennyire jogosan — a kapitalizmusról, még virágkorában is!

Egy erről szóló cikkben idézni lehet Charles de Vandenesse-nak, *A harmincéves asszony* egyik hősének szavait. (Lásd Reizov, 140. old.)

Az élet változatossága és mozgása annyira vonzotta Balzacot mint művészt, hogy ez legyőzte benne s műveiben a legitimistát. Mint ez művészeknél és tudó-

soknál gyakorta előfordul, világnézete mélyebb és szélesebb volt politikai nézeteinél.

Goethénél a tragédia alaptémája — a hős harca a Sorssal. Balzacnál: „Egyedül a Szükségszerűség ellen, amely lakásadó, lakbér, mosónő stb. képébe öltözik".

Bianchon doktor: „A pénz — az új világ vallása". Balzac jól tudta ezt. Mégis a pénz nem mindig *cél* Balzac hősei számára, inkább „szükségszerűség". Balzac hőseit rögeszme, nemes vagy őrült gondolat, becsvágy, szenvedély, alkotó láz hajtja. „A haszon csak az alantas cselekedetet magyarázhatja meg" *(Napóleon gondolatai).*

A korrajz színpompás, de nem önmagában, hanem emelkedett drámával, shakespeare-i mélységű tragédiával egybeforrva bontakozik ki. Ez Balzac erőssége. Az igazság — „a lapos és a fennkölt, a patetikus és a groteszk szörnyű keveréke; egyszóval, az élet a maga valójában..." (Félix Davin).

A korhoz valójában nemcsak a társadalmi rend pangása, nemcsak a maradi erkölcsök, szenvedélyek és a haszonlesés tartozik; a kor megnyilvánul az eszmények harcában, az elme kitartó munkájában, az alantas ösztönök legyőzésében, az emberekben, akik könyveket írnak, felfedezéseket tesznek, meghalnak a barikádokon. Balzacot a jelen a benne rejlő jövő szempontjából érdekli.

Sok tekintetben kétségtelenül Dante és Michelangelo követője. Jómaga sokszor hivatkozik erre.

„Az *Emberi színjáték* a Bábel-tornyához hasonlít" stb. (lásd: Zola érvelése, Reizov, 3. old.).

Balzac a liberalizmusból fejlődött a legitimizmusba. Nem volt legitimista a szó pontos, „karlista" értelmében, minthogy új arisztokráciáról ábrándozott, amely a törzsökös, kapitalista arisztokráciából és a „szellem", a „tehetség" elitjéből nő ki. Elismerte az államnak és

különösen az egyháznak — kiváltképp a katolikusnak — azt a szerepét, hogy az ember bűnös, individualista hajlamainak, ösztöneinek elfojtására szolgáló rendszer legyen.

Nem értette meg, hogy az emberi jogok kiáltványa, amely felmagasztalja az ember személyiségét, menynyire haladó, humanista jelenség a kasztrendszerrel, a rendiséggel, az abszolutizmus kiváltságaival szemben. Az emberi jogok deklarációját annak a féktelen individualizmusnak, versengésnek, a mindenki mindenki ellen vívott harc okaként, forrásaként fogta fel, amely lényegében a napóleoni polgári kódex alapjául szolgált, és a Balzac-korabeli társadalom „erkölcstelen" kulturális életének előidézője lett.

Valójában pedig a katolikus egyház a „legitimista" Balzacban amorális lényt, „szörnyeteget" látott és könyveit az erkölcstelen, tiltott művek közé sorolta. Balzac ugyanis egyáltalán nem vallási szempontból értelmezte a katolicizmust. Szerinte a katolicizmusban ugyanannyi jó és rossz van, mint bármely más vallásban. Mivel azonban a katolicizmus uralkodik Franciaországban, tehát engedelmeskedni kell neki, akár a játékszabályoknak a kártyában. Balzac mellett ugyanezt hirdeti az *Emberi színjáték*ban a „rossz szelleme" — Jacques Colin fegyenc.

Az egyes emberek boldogságra törekvése, értelmének, sőt szenvedélyeinek szabadsága az *ésszerű* államban — ez volt a felvilágosodás filozófiai alapja. Balzac viszont ebben önző, pusztító elvet látott. Egyébként ugyanez megtalálható Rousseau-nál is („A gondolkodó ember — megrontott állat"). Balzac szerint, minél kevesebb a gondolat s minél több a hit az emberben, annál „morálisabb", állhatatosabb az illető erkölcsi és fizikai tekintetben. Hőse, a misztikára hajlamos Physidor fiziológus ilyen nézeteket vall: „Az élet tűz, melyet hamuval kell elborítani. Gondolkodás

annyi, mint szítani a tűz lángját . . .” „A gondolat . . . az emberiség gonosz angyala . . .” „Karl Moor (Schiller *Haramiák* című drámájában) — a legvisszataszítóbb alak, a legelvetemültebb gazság, amelyet drámaíró valaha színpadon ábrázolt” (*A szamárbőr* előszava). Miért? Azért, mert néhány eszme segítségével megöl egy öregembert!

A szenvedély: kicsapongás, gonoszság. Az erény mentes a szenvedélytől. Az igazságszolgáltatást megcsúfoló Camusat szenvedélyes. Az erényes Popinóból hiányzik mindennemű szenvedély. „A szenvedélyeken alapuló hősiesség egy cseppet sem emeli fel az embert.” Íme, ez a probléma Balzac számára (Reizov szerint): „A szenvedély — az egész emberiség. Szenvedély nélkül a vallás, a történelem, a regény, a művészet felesleges volna . . .” „De a szenvedély: kicsapongás, gonoszság”, — s ezért „a jó és a rossz üdvözítő szembeállítása szüntelen gondoskodásom tárgya az *Emberi színjáték*ban”. Balzac a szenvedélyek bemutatását „nagy intelmekkel” kíséri. Ilyen a „filozófiája”, „szemlélete”. Ugyanakkor azonban látja: „A szenvedélytelen ember, a tökéletes szent: szörnyeteg, angyalféle, akinek még nem nőtt ki a szárnya . . . Szent e földön — ilyen az unalmas Grandisson, aki számára még az utcai Venus is nem nélküli lény volna”.

Ez nem vallásos katolicizmus, hanem olyan magatartás a vallás iránt, mint amilyen Bonald *A hatalom elmélete* és Chateaubriand *A kereszténység szelleme* című művében tükröződik. Vagyis szenvedély nélkül nincs élet, s minél erősebb a szenvedély, annál nagyobb az erény, amely leküzdi. A szenvedélyeket elfojtó vallás megköveteli a szenvedélyek létezését. Emiatt nem fogadja el Balzac a szenvedély — különösen a nő iránt érzett szenvedély — protestáns, puritán ábrázolását Walter Scottnál. Balzacnál de Mortsauf

asszony *(A völgy liliома)* halállal győz szenvedélyén, s utolsó szava „a test kiáltása".

Figyeljük meg az uralkodó szenvedély szerepét Balzacnál. Korábbi regényeiben *(Gobseck, Goriot apó, Eugénie Grandet* stb.) nyíltabb, a későbbiekben pedig lélektanilag bonyolultabb *(Betti néni,* különösképp pedig a *Beatrice, A vidéki múzsa, Az arcy-i képviselő).*

A katolikusok természetesen nem tarthatták „sajátjuknak" Balzacot. Az ő ábrázolásában ugyanis a szenvedély nagysága végeredményben *felülmúlja* a „szellem" győzelmét a szenvedélyen. Ekként diadalmaskodik a realista Balzac a katolikus Balzacon. „A nagy szenvedély ritka, akár a remekmű. Az effajta szerelemtől eltekintve, csak megalkuvás, múló gerjedelem van, ami megvetést érdemel, mint minden hitványság." (Ferragus.) Ez zseniális!

Balzac szerint a gondolat anyagi jelenség, s ez materialistává teszi, de egyúttal a vulgáris értelmezés folytán közel hozza a misztikusokhoz, a „jövőbelátókhoz", a „szellemidézőkhöz" s az okkult „tudományok" egyéb gyengeelméjű képviselőihez. Az utóbbi idegen eredetű lerakódás Balzacnál, a művésznél; ő valójában szilárdan áll a materialista tudat talaján.

Balzac művészi világszemléletét összegezve, azt láthatjuk, hogy voltaképp lenyűgözi a XVIII. századi forradalmi materialista filozófia, de ugyanakkor fél tőle, és mint idealista katolikus „intelmeiben" minden meggyőző erő nélkül iparkodik alkalmazni e filozófiát a legitimista—katolikus reakcióra.

Balzac azon az álláspónton van, hogy az események törvényszerűségét felismerve, irányítani lehet őket. „A magasabbrendű ember szövetségre lép az eseményekkel és a körülményekkel, hogy kormányozza őket" — mondja Vautrin (Colin fegyenc).

A gyenge egyéniségek, a tehetségtelen kormányok, a szétforgácsolódó egyéni akaratok újra káosszá vál-

toztatják a világot. Innen származik az erős politikai hatalom szükségessége. Innen ered Balzac hódolata Napóleon iránt.

Vautrin nagynénje „félelmetes büszkeséggel" mondja: „Immár negyven esztendeje mi helyettesítjük a sorsot".

Vautrin a „fegyenc-Napóleon".

„A burzsoá törvények kegyetlen törvénytelenségét feltárva, (ti. Balzac, — *A. F.)* a kiutat nem a burzsoá társadalom megszüntetésében látja, hanem a monarchista önkényben, amely a törvény fölött áll" (Reizov). Okos, jóságos uralkodó — ez kell. *Tragikus* realizmus! Olyan „rendet" kíván, amely elfojtja az ember természetes szükségleteit. Olyan társadalmi „nyugalmat", amelynek ára az egyéni boldogságról való lemondás. Balzac ekként megmutatja a polgári társadalom keretén belül megoldhatatlan ellentmondást, az államrend és az egyén közötti ellentétet.

Balzac realizmusa valójában nem annyira „ösztönös", mint ezt vélni szokás.

Ezt mondja: „...Mi alkotjuk az igazi valóságot. Hasonlít ahhoz a csodálatos montreuili körtéhez, melyet végtelen fáradsággal, évszázadokon át nevelnek. Az a valóság, amelyről ön beszél, az erdei vackor keserű gyümölcséhez hasonlít, amely nem alkalmas semmire. Az igazi valóságot, a művészet valóságát, úgy kell kinevelni, mint a montreuili körtét".

Az író a véletlenben megleli a törvényszerűséget és „úrrá lesz" az eseményeken, akár az államférfi, a politikus.

A könyv — Balzac szerint — nagyobb hatású, mint az ütközet. „Rousseau többet tett, jobban befolyásolta a francia erkölcsöket, mint Napóleon. Az austerlitzi ütközet véletlenség, egyetlen pillanat diadala, az események bebizonyították ezt; viszont a *Pál és Virginia* naponta hirdeti Franciaország győzelmét Európa fölött."

Liberton ugyanabból a szempontból vizsgálja Balzacnál a cselekmény bonyodalmát, mint Chesterton Dickensnél. Reizov kimutatja, hogy Balzacnál a bonyodalom a korabeli társadalom lényegéből fakad, s ez természetesen helyes. Ebből a szemszögből kellene vizsgálni Dickensnél is a cselekmény bonyodalmát.

Dickens és Balzac egybevetése általában — bármilyen paradoxonnak tűnik is fel első pillantásra — igen hasznos. George Sand, Victor Hugo s végül Engels egyaránt megállapítja, hogy Balzac realizmusa képes meglátni és megmutatni a haladót, az emberit, a „jót" mindenütt, ahol az abban a korban megtalálható volt. Balzac csupán azáltal áll Dickens fölött, hogy nem esett az eszményítés és az érzelgősség hibájába. Az *Örökösökben* és a *Copperfield Dávidban* azonban kétségtelenül sok balzaci vonás akad.

Szólt Balzac a „katasztrófa-szerű" drámai végkifejletről is. A természetben az ilyen kapcsolatok nem végződnek halállal vagy mesterségesen felépített katasztrófával, mint a könyvekben; kevésbé költőien fejeződnek be: megundorodással, a lélek legnemesebb részének pusztulásával, „a megszokás közhelyével". Innen indult el Flaubert.

Balzac megállapítja: „A mi fiatal irodalmunk olyan képek módszerét alkalmazza, amelyekben egyesül minden műfaj, vígjáték és dráma, leírás, jellemrajz, párbeszéd, s valamennyit a lebilincselő bonyodalom csillogó szálai fűzik egybe."

E balzaci gondolat igen hasznos számunkra, mivel a nagyobb művészi szabadságot hangoztatja a regényben: a regény megengedi, hogy *mindent* elmondjunk. Ugyanakkor azonban nem szabad megfeledkezni a szórakoztató meseszövésről.

Általánosságban véve azt mondhatjuk, hogy Reizov könyve igazi tárgyismereten alapuló, nagyszerű, okos mű, amelyet nem értékelnek kellőképpen, sőt észre

sem vesznek. Népszerűségét gátolja kissé száraz, könyvízű, szakkifejezésekben, idegen szavakban és idézetekben bővelkedő, unalmas nyelve, amely igen jellemző sok irodalomkutatóra, főként a „leningrádi" iskola tagjaira. Ez azonban nem foszthatja meg e művet — a komoly olvasó szemében — fontos ismeretközlő jelentőségétől.

1945

Stendhal

Jellemző, hogy a „romanticizmus" Stendhal elképzelésében sem volt holmi irodalmi iskola vagy áramlat. Számára a „romanticizmus" az általános irodalmi irányzat, amely szembenáll a „klasszicizmus"-sal, jellegzetes ismertetőjelei pedig: 1. a jelenhez való fordulás, 2. a szenvedélyek hű ábrázolása (vagyis a jellemek összecsapásai). A *Rossini életében* ezt állítja: „... A művészet csak szenvedélyekben él... A szenvedély emésztő tüzét kell éreznie annak, aki sikerre vágyik a művészetben". Stendhal egész munkássága arra vall, hogy őt korántsem csak a szerelmi szenvedély érdekelte, hanem a társadalmi szenvedélyek is — sőt mi több, Stendhal valamennyi szerelmi konfliktusa egyúttal szociális konfliktus is. *Racine és Shakespeare* című munkájában ezt írja: „A *romanticizmus* annak művészete, hogy olyan irodalmi műveket adjunk a népnek, amelyekben, jelenlegi szokásait és hitét tekintve, a legnagyobb gyönyörűséget lelheti. A *klaszszicizmus* viszont olyan irodalmat kínál, amely őseinek szerzett legnagyobb gyönyörűséget.

Stendhal e felhívása a *jelen ábrázolására* egyúttal csapás volt a *reakciós* romanticizmusra, amely a múltba merült, eszményítette a múltat.

Balzac így szólt Stendhalról: „Én freskót festek, ön azonban olasz szobrokat alkotott." Valójában azonban mindkettőjüket egyesítette az, amit oly kitűnően fejezett ki Diderot: „Az ember az egyetlen pont, amelyből mindennek ki kell indulnia és amelyhez

mindennek vissza kell térnie, ha tetszeni akarunk, ha érdeklődést, elérzékenyülést akarunk kelteni, még a legszárazabb okoskodás és a legjelentéktelenebb részletek kifejtésével is."

Ebben rejlik mindkettőjük ereje, Balzacot azonban jobban érdekelték az embert formáló „körülmények", Stendhalt pedig tulajdonképpen „a lélek dialektikája".

Stendhal alakjainak ellentmondásossága és egyúttal teljessége azzal magyarázható, hogy ő hősi korban nőtt fel, munkássága viszont a pénz uralmának időszakára esett. Fabrice del Dongo, Julien Sorel, Lucien Leuwen — jóllehet töprengő emberek — csordultig telve vannak élő érzésekkel és szenvedélyekkel, s az igazán hősi elvet testesítik meg.

Éppen e vonásai révén tetszettek annyira Stendhal művei Lev Tolsztojnak.

1955—1956

Flaubert

Balzactól és Stendhaltól eltérően, Flaubert realizmusa földön csúszó, szárnyaszegett — jóllehet Flaubert mestere a jellemformálásnak, és éleslátásával az élet töméntelen, apró részletéből ki tudja ragadni olykor a legváratlanabbat, a stílus területén pedig utolérhetetlen.

Flaubert nemcsak nem értette meg Balzac realizmusát, hanem el sem ismerte. Az *Érzelmek iskolájá*ban burkoltan vitázik Balzaccal, amikor így jellemzi Deslauriers-t, aki „lázas vágyain keresztül" ismerte meg a „nagyvilágot": „... Hitt a kurtizánok létezésében, akik tanácsokat adnak a diplomatáknak, a cselszövények révén kötött, előnyös házasságokban, a fegyencek lángelméjében, a véletlenben, amely engedelmeskedik az erős kéznek." Ez támadás Balzac legjobb regényei és kiváltképp Jacques Colin (Vautrin), a fegyenc alakja, Balzac egyik zseniális szülötte ellen, aki a kapitalizmust titkos rugóin, szörnyű mélységein keresztül leplezi le. Flaubert azon ütközött meg, hogy *ilyen* fegyenc aligha akad az „eleven" fegyencek között. Balzac „költött alakja" azonban jobban, mélyrehatóbban tárja fel a kapitalizmus igazi arcát s leplezi le a tőkés rendszert, mint Flaubert valamennyi műve. Jacques Colinben több az „élet", mint az egész *Érzelmek iskolájá*ban, s ráadásul a *Bovaryné*-ban. (Az igazi realizmus a „romanticizmust" is magában foglalja). Balzac *meglátta* a köztársaságiakban a pozitív erkölcsi tulajdonságokat, ott, ahol abban az időben ilyen

tulajdonságok egyáltalán találhatók voltak. Flaubert viszont *megrágalmazta* az utópisztikus szocialistákat, nyárspolgári tudatlanságot tanúsítva a szocialista tanok értékelésében, egész életében „csőcseléknek" tekintette a köznépet. És ezt nevezik realizmusnak?!

Flaubert-től azonban sokmindent lehet és kell tanulni: elsősorban önzetlen, önfeláldozó, a végsőkig tiszta, s kötelességérzettől áthatott magatartást a művészet, a művészi munka iránt. Egyes felfedezései páratlanok; remek Arnoux-né alakja, Arnoux úr pedig akár a szobor — szinte kitapintható egész valójában, fizikailag és benső lényét illetően is. És csupán Flaubert mondhatott ilyet: „A mély érzések a tisztességes nőkhöz hasonlítanak; attól félnek, hogy észreveszik őket, s ezért lesütött szemmel haladnak az életen át." Ez azért is figyelmet érdemel, mivel Frédéric egyetlen mély érzésére vonatkozik: Arnoux-né iránti vonzalmára. E mély érzés révén egyúttal Arnoux-né és erkölcsi alkata is jellemzést kap, s maga mintegy fizikai, élő megtestesítőjévé válik ennek az érzésnek — amely annyira egyedülálló, vagy legalábbis ritka a környező sekélyes társadalomban, amennyire ritka e társadalomban a mély érzés is. S mégis, milyen messze van Arnoux-né például Puskin Tatyjánájától!

Flaubert-nak nem lehet megbocsátani az 1848-as párizsi felkelés ábrázolását. Ez a dühös nyárspolgár tollával íródott rajz hamis és aljas.

Következtetés. Az igazi realizmus elengedhetetlen kelléke az élet legfontosabb oldalainak ábrázolása, meglátásuk képessége. Ezt elősegíti az illető történeti korhoz képest leghaladottabb világszemlélet. Az úgynevezett „nézetek" és a tárgyi, művészi módszer közti ellentmondás nem a világszemlélet és a művészi módszer ellentéte (ez értelmetlenség), hanem a világszemléleten belül mutatkozó ellentmondás; a világszemlélet pedig hatással van a művészi ábrázolás hűségére

(mint például Balzacnál és Tolsztojnál, amit Engels, illetve Lenin tárt fel). A realizmus kötelesség nélkül nem lehet igazi, mint ez Flaubert-nál „történt"; az igazi realizmus okvetlenül magában foglalja a kívánságot, a szükségeset, az ábrándot, vagyis a romanticizmust. A realista és a romantikus módszer közti ellentmondást teljesen megszüntette a szocialista realizmus.

A varangyos béka

Bátor cikk, példának vehetjük.

„Ostoba cikk, mérgező cikk, őrült cikk" — íme néhány idézet a korabeli kritikából.

Zola: „Az író csak a támadások pergőtüzében fejlődhet. A legnagyobbakat támadják a legtöbbször, ha pedig megszűnnek ezek a támadások — ez arra vall, hogy az író tehetsége apadóban van."

Nagyszerű a cikk vége: vajon ezek a kritikusok nem félnek a történelem ítéletétől?!

Maupassant pompásan elemezte az ifjú Zola verseit: „Javarészt terjengős filozófiai elmefuttatásokat tartalmaznak, olyan nagyszabású dolgokról esik szó bennük, amelyek rendszerint csak azért öltöznek verses formába, mivel a prózához nem eléggé világosak." Igen szellemes!

Ez ráillik a jelenlegi költők óriási többségére, még az ifjú Majakovszkijra is, Bagrickijról, Lugovszkijról, Szelvinszkijről nem is beszélve. Mindazonáltal a költészet valóban a legalkalmasabb forma nagyszabású dolgok tolmácsolására, amikor ezeket szintézisben, mintegy szimfóniába foglalva kell bemutatni.

Minden világos-e Csajkovszkij Hatodik Szimfóniájában? Pedig ez színtiszta igazság és valóság.

Maupassant elfelejti, hogy a költészet közel áll a zenéhez. Azonfelül a Maupassant *utáni* irodalmi fejlődés megmutatta, hogy *prózában* is lehet ködösen és hamis pátosszal írni.

Zola — Maupassant szerint — így határozta meg a

„naturalizmust": „A természet tolmácsolása a művész kedélyvilágán keresztül."

„A romanticizmus realista." Barbusse véleménye ez, és mélységesen igaz, amennyiben a XIX. század első felének irodalmi mozgalmáról van szó.

Barbusse helyesen állapítja meg Zola stílusáról, hogy „benne nem annyira a stíluskeresés érződik, mint inkább a lelkesedés".

Mégis érthetetlen, hogy Barbusse többre tartja Zolát, mint Stendhalt (lásd Barbusse *Zola* című könyvét).

Jó könyv, de írója két súlyos tévedésbe esik:

amikor az internacionalizmus fogalmát szembeállítja a hazafisággal „általában" (Barbusse internacionalizmusa nemzeti jelleg nélküli, ami lehetetlenség);

amikor elfelejti, hogy a család és a házasság számos mozzanata, amely a kapitalizmusban polgári jellegű, teljesen más jelentőségre tesz szert a szocialista társadalomban, mivel lehull a képmutatás álarca, és minden nemes tartalommal telik meg.

1940—1944

Maupassant

Válogatott novellák

Pompás, igaz író. Ahol jót lát az emberekben, minden bizonnyal ábrázolja is. Ez sok novellájából kitűnik. Megmutatkozik az *Élet*ben is, Jeanne alakjában. Maupassant azonban, akárcsak Flaubert, nem hitte, hogy a jó diadalmaskodhat, mivel nem látta a népben azt az erőt, amely megvalósíthatja a jót az életben. Ez az oka annak, hogy sok novellája, valamint a *Bel-Ami* című regénye, a szó legmélyebb értelmében erkölcstelen. Nem azért erkölcstelenek, mert nyíltan ábrázolják az élet durva oldalait — ez Maupassant erőssége — hanem azért, mivel nem hisznek a jó diadalának lehetőségében.

A társadalom minden aljassága kendőzötten jelenik meg, az olvasó a szerző tehetségének ereje folytán belemerül az illatos mocsárba, és képtelen kikászolódni belőle. Maupassant műveiben mégis inkább érződik a mindezek mögött álló, szépséges lelkű, szenvedő ember, mint Flaubert-nál.

Az olyan írások, mint *A gömböc*, a *Miss Harriet*, a *Visszatérés*, a *Perle kisasszony*, megnemesítik a lelket.

1946

Chesterton Dickensről

(Ismertetés és megjegyzések)

Okos és helyes megállapítás, hogy Dickens munkásságán a francia forradalom és a chartista mozgalom eszméinek hatása érződik. Dickens nagysága — e nemzedék nagysága. Az ember nagyságába és méltóságába vetett hit. Okos és helyes az a megjegyzés, hogy ha az irodalom „túlzás" (általánosítás), akkor miért szokás „természetesnek" tartani az irodalomban minden rossz, kritikai, szkeptikus és gúnyos elem eltúlzását (általánosítását), és elítélni Dickensnél minden jó és optimista jelenség felnagyítását?

Nagyszerű gondolat, hogy Dickens életöröme és optimizmusa népi gyökerű. Ostobaság azt gondolni, hogy a nélkülözésekkel teli élet pesszimizmust szül. „Pesszimisták az arisztokraták." A nélkülözések és szenvedések terhét viselő nép optimista és életvidám.

„Mi ... úgy véljük, hogy mindenben mértéket kell tartani, a jóból is megárt a sok, és ez a félénkségünk amolyan istenkáromlás-féle, amely képes egyetlen pillanat alatt elseperni az emberiség valamennyi eszményét. A régmúlt idők nagy istentagadói nem féltek az örök kárhozattól, mi azonban még az örömtől is rettegünk, ha örökké tartó."

„A korabeli regényírókkal szemben, akik kísérleteik boszorkánykonyháját és hőseik elmosódó jellemét tolták előtérbe, Dickens más irodalmi hagyományokat követett. Az ő hivatása az volt, hogy félisteneket teremtsen, mint ezt minden korban cselekedték a nép fiai. Az volt a hivatása, ismétlem, hogy fokozza az élet

erejét. Az általa magasztalt eszmény lényegében nem más, mint két barát meghitt beszélgetése egész éjjelen át, egy üveg bor mellett. Ezeket az embereket azonban örök és széttéphetetlen barátság fűzi egybe, éjszakai beszélgetésük végtelen sokáig tart, és kiapadhatatlan serlegből isszák a bort."

Jelenlegi regényeink — mondja Chesterton — túlnyomó többségükben a művelt társadalmi rétegek tagjait ábrázolják, és olyanoknak rajzolják őket, amilyenek a valóságban, viszont a népi művészet mérhetetlen nagyságú alakokat teremt, félisten-hősöket fest. Az effajta titáni figurák alkotása nyilvánvalóan túlságosan felelősségteljes és erejüket meghaladó feladat az értelmiség képviselői számára. Ugyanolyan szakértelmet követel, mint a kőműves vagy a szántóvető mestersége. „Ezeket az óriásokat a föld szerény, szorgos munkásai hozták létre, akiknek nem volt joguk megválasztani saját királyaikat, de ez egy cseppet sem gátolta őket isteneik megválasztásában."

„A halvány és szürke tónusokhoz vagy árnyalatokhoz ragaszkodó festészet — e tónusok hiányát önök annyira sajnálják Dickens műveiben — nem az életet rajzolja, hanem az elménkben róla alkotott képet. Az igazi festészet viszont a hősiesség és az alávalóság küzdelme, s az igazi életet ábrázolja, amelyet valóban átéltünk . . ."

„Amikor egy mai regény tárgya egy naiv írnok, aki nem képes eldönteni, melyik leányt válassza, vagy melyik vallás menti meg a lelkét — mi ezt a szánalmas agyalágyultat mégis a »hős« névvel jutalmazzuk, jóllehet ennél hangzatosabb elnevezést még Achilles számára sem sikerülne kieszelnünk!"

„Dickens nem regényíró volt, hanem inkább mítoszalkotó . . ." Hősei szinte „Télapó zsákjából kerültek ki". E hősök „hosszúéletűek és saját tökéletességük örömteli tudatában élnek".

Dickens hősei nem fejlődnek a körülményektől függően, hanem az egész regény folyamán olyanok, amilyen állapotban az író „kivette őket a zsákból" A szerteágazó, lebilincselő cselekményre azért van szüksége, hogy kaleidoszkópszerűen ábrázolja alakjait és jellemüket, fejlődésük bemutatása nélkül.

„Dickens ragyogó példa arra, mi lehet az eredménye annak, ha egy zseniális írónak ugyanaz az irodalmi ízlése, ami a nagyközönségé."

Ezután kitűnően ismerteti a könyv, miként szolgálta Dickens a népet, és milyen eltéphetetlen szálak fűzték hozzá:

„Mindennek a mélyére hatolni — ez az egyedüli módszer a dolgok lényegének meglátására. Az ilyen embereknek szinte nyájasan bólogatnak a tárgyak."

Chesterton megcáfolja a „tömeg" állítólagos vulgáris ízléséről, vulgáris értelméről való finnyás hiedelmet. „Platonnak és Danténak ugyanolyan esze volt, mint minden embernek; szellemi életük csupán ezért kapott általános elismerést."

Chesterton mellőzi Dickens realizmusának egész kritikai részét és a rá jellemző ragyogó szellemességgel emeli ki műveiből mindazt, ami életvidám, hősies.

Pedig ha eltávolítjuk Dickens munkásságából az angol kapitalizmus bírálatát, akkor humanizmusának jellegét sem foghatjuk fel helyesen.

Chesterton Dickense — egyoldalú Dickens, s ez nem véletlen.

1944.

Halldór Laxness

Független emberek

„Mert nem a lélek védtelenségének, nem a két pólus harcának megértése a forrása a legszebb dalnak. A legszebb dal forrása az *együttérzés*"* (kiemelés tőlem. — *A. F.*). Mennyire igaz! Emberszeretet híján nem lehet meglátni, megérteni, tolmácsolni a konfliktust!

Mielőtt Bjartur legkisebb fia, Jon, Amerikába indult, apa és fiú egy világos éjszakán a láphoz megy, ahol egy juh maradt, amelynek aznap kellett ellenie.

„... A locsogó, frisslábú canki ott járt a tanyák nyomában, vidáman fecsegve fülébe hosszú és csodálatos történetét, bár ha az ember odafigyel, úgy érzi néha, hogy kissé kevés dolog történik ebben a hosszú históriában, mindig csak hi! hi! hi! — és ez így megy ezer évig. De egy szép napon, talán egy messzi-messzi kontinensen, ez a történet újra visszatér az ember emlékezetébe, és akkor egyszerre csak rájön, hogy ez szebb volt és elragadóbb, mint minden egyéb történet és valószínűleg a legérdekesebb történet az egész világon; és az ember azt reméli, hogy ezt még holta után is hallgathatja a sors kegyéből, hogy az ember ott bolyonghat éjjel a lápos réteken, áldozócsütörtök előtti éjjelen, a halál után, és hallgathatja tovább ezt a hihetetlen históriát — igen, csak ezt a históriát és semmi mást."

* Halldór Laxness. Független emberek. UMK. 1955. 341. old.

Laxness korunk egyik legerőteljesebb művésze. Csak a népe iránt érzett roppant szeretetéből születhetett egy ilyen költői és mélyen emberi könyv.

Bjartur a kegyetlen sorssal való küzdelmében valóban mondai hős. És ez a mű igazi hősmonda a szegény izlandi parasztról. Asta Sollilja emelkedett és igaz költészettől áthatott alak. Igen, e gyönyörű dal forrása valóban a nép sorsa iránt táplált együttérzés — a nép iránt, amelyet annyira elnyomtak s megaláztak, és amely lélekben oly erős.

1955

Tartalom

Elbert János: Alekszandr Fagyejev irodalmi cikkeiről I
A szocialista realizmusért 5
A proletár irodalom országútján 7
A felületesség ellen 53
A szocialista realizmusról 80
A színvonalért, a mesterségbeli tudásért 95
Majakovszkijról és a költészet áramlatairól ... 109
A Párt Központi Bizottságának irodalmi és művészeti tárgyú határozatairól 122
Az irodalomelmélet és kritika feladatai 141
Időszerű feladataink 188
Az író műhelye 211
Irodalmi tapasztalataim kezdő írók számára ... 213
Találkozás az olvasókkal 233
Az írói munka 240
Nyikolaj Osztrovszkij 250
Golgota 253
Szubjektív jegyzetek 259
Belinszkij 261
Puskin 267
Turgenyev 270
Dosztojevszkij 273
Csernisevszkij 275
Csehov 277
B. G. Reizov: „Balzac életműve" című könyve 283
Stendhal 295
Flaubert 297
Zola 300
Maupassant 302
Chesterton Dickensről 303
Halldór Laxness 306

61.5746 — Kossuth Nyomda, Budapest, V., Alkotmány u. 3.
Felelős vezető: Lengyel Lajos igazgató
Kiadja a Gondolat, a TIT kiadója
Felelős kiadó a Gondolat kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Bárány György
Műszaki vezető: Löblin Imre
Műszaki szerkesztő: Károlyi Gábor
Megjelent 1900 példányban,
16 (A/5) ív + 16 old. melléklet terjedelemben
Ez a konyv az MSZ 5601-59 és 5602-55
szabványok szerint készült